

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

Divadelní fakulta

Ateliér tanečního a pohybového divadla a výchovy

Taneční a pohybové divadlo a výchova

Tanec a loutka, tvorba Dudy Paivy

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Eva Štěpandová, Dis.

Vedoucí práce: Mgr. Ivana Kloubková

Oponent práce: doc. Mgr. Hana Halberstadt

Brno 2019

Bibliografický záznam

ŠTĚPANDOVÁ, Eva. *Tanec a loutka, tvorba Dudy Paivy [Dance and puppet, work of Duda Paiva]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér tanečního a pohybového divadla a výchovy, Taneční a pohybové divadlo a výchova, rok. 2019. Vedoucí diplomové práce Mgr. Ivana Kloubková. Počet stran 88.

Anotace

Magisterská práce se zabývá spojením současného tance a loutkoherectví. Vysvětluje principy propojení tance s loutkou a vzájemné biomechanické ovlivňování tanečníka a materiálu. Podává celkový obraz o díle Dudy Paivy, tanečníka, choreografa, režiséra, loutkáře a performerera. Mapuje jeho práci od počátku autorské tvorby v roce 1998 do současnosti. Zkoumá příčiny zvolených divadelních prostředků a témat. Zabývá se novým, moderním vývojem současného alternativního divadla prostřednictvím světově uznávaného umělce.

Annotation

The master's thesis deals with the connection of contemporary dance and puppetry. It explains the principles of linking the dance with the puppet and the biomechanical interaction of the dancer with the material. It gives an overview of the work of Duda Paiva, a dancer, choreographer, director, puppeteer and performer. It maps his work from the beginning of his creative work in 1998 to the present. It examines the causes of selected theatrical means and themes. It deals with the new, modern development of contemporary alternative theater through a world-renowned artist.

Klíčová slova

alternativní divadlo, Duda Paiva, fyzické divadlo, choreografie, loutka, loutkoherectví, režie, současný tanec

Keywords

alternative theater, contemporary dance, directing, Duda Paiva, choreography, physical theater, puppet, puppetry

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Knihovně JAMU a používána ke studijním účelům.

V Brně, dne 16. 8. 2019

BcA. Eva Štěpandová DiS.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí diplomové práce Mgr. Ivaně Kloubkové za cenné rady a připomínky. Vděčnost za konzultace v oblasti loutkářství a loutkoherectví patří MgA. Boženě Homolkové a Mgr. Tereze Cigánkové v rozboru divadelních děl. Velké díky patří také mému muži a rodině za jejich trpělivost, ochotu a podporu.

Obsah

ÚVOD	1
1. ÚVOD DO LOUTKÁŘSTVÍ	3
1.1. VHLLED DO HISTORIE LOUTKÁŘSTVÍ	4
1.1.1. <i>Původ loutky a loutkového divadla</i>	4
1.1.2. <i>Orient</i>	5
1.1.3. <i>Evropa</i>	8
1.1.4. <i>České loutkové divadlo</i>	16
1.2. TYPY LOUTEK A LOUTKÁŘSKÉ TECHNIKY	19
1.3. HERECTVÍ S LOUTKOU	23
2. DIVADLO, TANEC, LOUTKA	29
2.1. TANEC A DIVADLO.....	29
2.2. TANEC A LOUTKA	46
2.3. HRANICE MEZI DIVADLEM, TANCEM A LOUTKOU.....	47
3. BIOMECHANIKA	49
4. ŽIVOT A DÍLO DUDY PAIVY	52
4.1. RANÁ – TVORBA.....	53
4.2. DUDA PAIVA COMPANY	55
4.3. INSCENACE DPC	56
5. LOUTKA DUDY PAIVY	63
5.1. MISTR NEVILLE TRANTER	65
5.2. MISTR KAZUO OHNO.....	68
6. ROZBORY VYBRANÝCH INSCENACÍ	71
6.1. ANGEL [ANDĚL].....	71
6.2. BASTARD	73
6.3. BESTIAIRES [BESTIÁŘE].....	75
6.4. BLIND [SLEPÝ]	77
6.5. MONSTERS [MONSTRA]	79
6.6. MARVIN - SPOLUPRÁCE S DUDOU PAIVOU	81
ZÁVĚR	87
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE	89
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:	89
SEZNAM POUŽITÝCH ČLÁNKŮ:	90
SEZNAM DIGITÁLNÍCH ZDROJŮ:	90
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ:	90
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:	92

Úvod

Současný tanec a loutkové divadlo jsou jedním z nejstarších a zároveň nejmladších umění. Ve 20. století i na počátku století současného zažívá umění nezvykle dynamický vývoj. V tanci a alternativním divadle je to extrémně znatelné, protože sem velkou mírou prostupují různé druhy umění. „Z dějin divadla je zřejmé, že každý žánr nebo typ divadla může existovat v čisté formě, ale i jinak. Od ostatních se liší právě tím hlavním, převažujícím funkčním prostředkem, přičemž nikde není řečeno, že nemůže používat i jiné.”¹ Křížovatka současného tance a loutkového divadla představuje neprobádané území. Loutkoherci i tanečníci se ze své podstaty věnují autorské tvorbě a jsou otevření vnímat a učit se nové postupy a vydávat se do neznámých vod. Jejich témata jsou aktuální, protože je vytváří právě teď, a i když se rozhodnou zpracovat téma klasické, vždy v něm budou hledat současné otázky.

Vladimír Just píše ve své kritice festivalu Spectaculo Interesse 2009 o Dudovi Paivovi toto: „Dudova představení, to je vždy svátek divadla, neutuchající gejzír groteskní jevištní fantazie a okamžitě navázaného kontaktu s publikem. (...) Jeho černý humor není vůbec prvoplánový, ale oplývá mnoha skrytými filosofickými, psychologickými i sociálními přesahy, performer si přitom zpravidla vystačí s několika slovy a všechny důležité významy odehraje buď svým tělem, nohama, rukama, trupem, prsty, maskou, tancem či zpěvem anebo skrze své zlověstné alter ego, neodmyslitelného démona = dvojníka, za nějž mluví a jedná jako pravý kouzelník tak, že to nemáme šanci postřehnout, a přitom to vůbec není podstatné.”²

Oním dvojníkem má na mysli dnes již pověstnou loutku z pružného molitanu, která svými vlastnostmi vytváří v ruce svého manipulátora dokonalou iluzi živé bytosti. Ta pak dokáže se svým vodičem hovořit, souhlasit s ním nebo se přít, umí s ním tančit, dokáže se s ním prát a mohla by ho i zabít. Spojením specifického dialogu herce s loutkou a tance vzniká nový divadelní jazyk. A to je téma, kterému bych se chtěla ve své diplomové práci věnovat.

Duda Paiva je světově uznávaný umělec, jeho přínos pro divadlo je nesporný. Jelikož jde o současného umělce, neexistuje o něm kromě četných článků v

¹ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, 2006, s. 7.

² *Loutkář* [online] 6/2009, s. 252–254. Dostupné z: <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2009112>

odborných i komerčních časopisech žádná rozsáhlejší publikace. Podobně je tomu s literaturou o spojení tance s loutkou. Jaké jsou tedy principy propojení tance s loutkou? Jak se může vzájemně ovlivňovat tanečník a materiál? Co potřebuje performer k tomu, aby se mohl tomuto směru věnovat? To jsou otázky, na které budu hledat odpověď. Také se pokusím popsat a zmapovat dílo Dudy Paivy, tanečníka, choreografa, režiséra, loutkáře a performerera.

1. Úvod do loutkářství

Na fenomén loutkového divadla můžeme pohlížet z mnoha různých úhlů a vědních disciplín. Od ostatní divadelní tvorby se liší svým zvláštním specifikem – mimořádně silným prolínáním tradice a novátorských inscenačních technik. V historii loutkového divadla se permanentně měnily výrazové prostředky. Teatrologie ho ještě donedávna označovala za samostatný umělecký druh, a to za tzv. „předmětné divadlo“, jehož výrazovým prostředkem mělo být „oživení“ hmoty – loutky – prostřednictvím akce (pohyb, řeč, zvuk, světlo) za účelem zpodobení dramatické postavy. Ale divadlo se vyvíjí, myšlenky proměňují, v umělecké praxi dochází ke spojování a splývání různorodých výrazových prostředků. Postupy konvenčního umění již vnímáme s určitou samozřejmostí. Syntetické divadlo nás fascinuje právě díky novému kontextu, který z propojení různých uměleckých druhů vyplývá. Přesto se „loutkové divadlo“ v určitou dobu profilovalo jako svébytný umělecký druh mající své specifické znaky a vytvářející prostor pro imaginativní komunikaci s divákem. *„Konstitutivním prvkem je zde loutka v jakékoli podobě (figurativní objekt, užitný předmět, lidské tělo, světlo, stín, zvuk, vůně, loutka imaginární) a její bezprostřední „oživení“ člověkem za účelem umělecké interakce s recipientem.“*³ Některé koncepce postmodernistické teorie a estetiky sice odmítají specifikum loutky, ale v dnešním dobovém kontextu zde stále osobité zákonitosti nacházíme, a tak budeme termín „loutkové divadlo“ nadále užívat.

Loutka je základním vyjadřovacím prostředkem loutkového divadla. Do nedávné doby se loutkou chápal předmět, který vytvořil člověk za účelem divadelního využití. Dnes se jako loutka může použít prakticky cokoli, jakýkoliv předmět v sobě může skrývat mnoho významů. Loutkou se však stává až ve chvíli, kdy je takto použit na jevišti. Předmět tedy musí být animován nějakým subjektem, tedy loutkohercem.

Často dochází ke srovnávání loutky a živého herce. Loutka však není a nemůže být pouhou náhradou. Tuto podřadnou funkci definitivně ztrácí zhruba v 50. letech 20. století, kdy začala být chápána jako jedna z rovnocenných složek inscenace. Loutka i živý herec mají každý své specifické a nesrovnatelné vlastnosti.

³ BLECHA, Jaroslav: *Stručný přehled problematiky loutkového divadla*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 10.

Znakový systém divadla loutkového a činoherního je zcela odlišný, ale nijak nevyklučuje jejich vzájemné propojení.

Loutkové divadlo je dominantní svým vyjadřovacím prostředkem, a pokud o něm chceme hovořit jako o žánru, hovoříme o loutkové činohře, loutkové opeře, loutkovém baletu atd. Druhově se pak řadí podle inscenačních technik např. divadlo marionetové, stínové atd.

Za zmínku jistě stojí objasnění termínů „loutkovost“ a „loutkovitost“. Loutkovost označuje estetickou kategorii, určuje vlastnosti či kvalitu objektu, díky nimž dostává charakter loutky. Nemusí se vždy jednat přímo o animaci předmětu, může jít o loutkovou kvalitu herecké práce neboli zpředmětnění hercova těla. Na druhé straně loutkovitost označuje filozofickou kategorii, která připodobňuje loutkový princip bez ohledu na význam a kvalitu, např. imitace pohybu loutek apod.

1.1. Vhled do historie loutkářství

Dějiny divadla a dějiny tance patří do základního okruhu témat studia herců či tanečníků a jsou určitým způsobem i v povědomí veřejnosti. U dějin loutkového divadla tomu tak není. Na katedře alternativního a loutkového divadla pražské DAMU se samozřejmě historii svého oboru věnují, ale na ostatních hereckých školách nikoliv či jen okrajově v rámci dějin divadla. A tak ani činoherní herci, ani tanečníci, nemají o této důležité části naší historie (v českém i světovém kontextu) odpovídající vědomosti. Vzhledem k tématu této diplomové práce pokládám za nezbytné věnovat dějinám loutkového divadla alespoň stručně jednu podkapitulu.

1.1.1. Původ loutky a loutkového divadla

Skutečný počátek loutky a loutkového divadla vzhledem k úplné absenci nejstarších pramenů nemůžeme nikdy přesně určit. Existuje mnoho hypotéz, jako důvěryhodné se mohou zdát například ty, které studují různé primitivní etnické skupiny. Poměrně dost informací už nalezneme ve starověku (Egypt, Řecko, Itálie) a ve střední Evropě nacházíme prameny v raném středověku.

Význam nejstarších pohybovaných figur není zcela jasný. Přestože se teoretici shodnou na jejich obřadní funkci, někteří už je s divadelními principy spojují, jiní nikoli. Umění primitivních národů má symbolický charakter, zúčastnění

vnímají rozdíl mezi představujícím a představovaným. V náboženských obřadech se skrývají kořeny všech druhů umění, tedy i divadla loutkového.

V těchto magických obřadech zúčastnění často usilovali o ovládnutí přírodních jevů. Významnou roli zde hrál fetišismus (víra v nadpřirozenou moc určitého předmětu) a totemismus (uctívání zvířecích či rostlinných hmotných symbolů - totemů, představa propojení s předky rodu). V pohanských hmotných symbolech tedy můžeme vidět primitivní loutky, ale jejich funkce byla, na rozdíl od estetické funkce divadla, magická.

V magických obřadech vedle sebe existoval tanec, zpěv, hra na hudební nástroje a počáteční divadelní projevy jako představování nějaké postavy pomocí masky, která má k loutce velmi blízko, nebo přímo loutky. Například starý pohanský obřad „vynášení smrti“ se v různých obměnách vyskytuje po celé Evropě i mimo ni. Ve středu pozornosti je loutka Smrti – Morany. Další loutkové prvky můžeme najít i na jiných slavnostech, na dožínkách, masopustech či maškarádách. S nástupem křesťanství si církev tyto slavnosti přetvořila ke svým účelům, ale některé divadelní prvky byly zpočátku zachovány.

Původní magické obřady nečinily rozdíl mezi hercem a divákem. Teprve později s rozdělením těchto funkcí můžeme hovořit o divadle. Mezi takové první projevy, jakési předchůdce loutkového divadla, můžeme považovat pohyblivé betlémy. Podrobněji o nich píše v rámci historie loutkového divadla v Evropě.

1.1.2. Orient

Rozsáhlý odkaz loutkového divadla Orientu se budu snažit aspoň letmo naznačit. Na území severozápadní Afriky přes západní a jihovýchodní Asii až k Dálnému východu vznikly nejstarší lidské kultury (Egypt, Mezopotámie, Indie, Čína, Persie, Japonsko) a nachází se zde velmi složité a bohaté kulturní oblasti. Zejména v Turecku, Indonésii, Barmě, Thajsku, Vietnamu, Srí Lance, Nepálu, Tibetu, Sumatře, Jávě a Koreji. Loutkové divadlo zde mezi ostatními uměleckými druhy zaujímá vážené místo. Bohatá tradice ho vytříbila ve svrchovanou uměleckou formu, hlavními znaky je stylizovanost, symbolika a totální scénický tvar. Z mnoha různých forem se vykrystalizovaly druhy a žánry s fixovanými inscenačními konvencemi a repertoárem. Náměty si divadlo bere z eposů, legend a národních

dějiny, texty pak mají epický charakter, struktura inscenace je pevná a charakteristické je dvojité prezentování myšlenky – vizuálně i vokálně. Uvádějí se pouze tradicí ustálené inscenace. V asijském systému má loutkové divadlo dominantní postavení. V Indonésii je to divadlo wajang a v Japonsku bunraku. Pokusím se zde stručně zmínit aspoň jejich charakteristické základní druhy.

V Indonésii je asi 15 druhů divadla wayang, mezi nejznámější patří wayang purwa a wajang golek. Wayang purwa je stínové divadlo, využívá ploché loutky z pergamenu z buvolí kůže velké 25 cm až 1 m. Veškeré loutky i scénu si loutkář vytváří sám. Loutky jsou barevně pomalované, každá barva má svou významnou symboliku. Jsou vedeny zespodu pomocí hůlek. V jedné hře je zhruba 40 až 60 postav, které vodí, mluví a zvučí jediný loutkář. Objevují se zde lidské postavy, zvířata, démoni, kromě komických postav jako jsou sluhové či klauni, zde najdeme i polobohy s magickými schopnostmi. Hry mají konstantní témata, jsou udržovány memorováním po celá staletí. Mají pevnou strukturu, ale počítají s bohatou improvizací. Scénu tvoří bílá průsvitná bavlněná látka na dřevěném rámu o rozměrech 3x1,5 m. Jako zdroj světla slouží jedna olejová lampa. Diváci sedí před plátnem i po stranách, ženy mohly dříve sledovat pouze stínovou hru. Wayang golek hraje s trojrozměrnými loutkami ovládanými zespodu. Hlavy mají řezbované včetně pokrývek a ozdob a jsou nasazeny na bambusových holích, dřevěné paže jsou ovládány hůlkami. Kostýmy jsou batikované a odpovídají přesné hierarchii. Barvy a tvary jsou podobně symbolické jako u stínových loutek. Soubor loutek je méně početný než u wajang purwa. Loutky wajang golek inspirovaly český název pro loutky vedené zespodu pomocí tyčí (čemporytů) „javajky“.

V Indii se vyskytuje mnoho typů různých loutek, princip výtvarného pojetí se podobá indickému stínovému divadlu. Většinou zde bývá více vodičů, větší loutky ovládají dva vodiči. Zajímavostí jsou představení, která se hrají bez publika, a to pouze pro potěšení bohů. Známe je stínové divadlo národa Ándhrů z jihovýchodní Indie s loutkami v životní velikosti, kterému se říká „tanec kožených loutek“. Neméně populární je tradiční marionetové divadlo v Rádžasthánu v severozápadní Indii. Jejich loutky mají asi 35 cm a jsou vedené dvěma šňůrami. Jejich hlavy jsou vyřezávané, tělo a ruce hadrové, nemají nohy ale výrazný pestrobarevný kostým. Hraje jeden loutkář, který má někdy pomocníka, doprovází jej zpěvák – vypravěč pomocí neartikulovaných zvuků simulujících řeč loutek a zpěv. Tématem jsou

příběhy z dějin Rádžasthánu, oblíbené scény jsou např. rytířské souboje, husarské kousky, kouzla, tanec apod. V Tanžúru a v Majsúru najdeme podobné typy marionetového divadla s vyšším posláním, slouží jako meditace při náboženských obřadech a slavnostech. Charakteristické jsou loutky velké asi 75 cm, vážící i 18 kg, vedené na šesti šňůrách zavěšených na obruči, kterou má vodič připevněnou na hlavě. Může tak vytvářet složité taneční pohyby a gesta, protože hudba a tanec jsou významnou složkou tohoto divadla. Témata vycházejí z hinduistické mytologie a tamilské historie.

Dominantním loutkovým žánrem v Japonsku je džóruri, novým názvem bunraku. Jeho kořeny sahají do středověkých vyprávění, dialogů a zpěvů potulných slepců. Nejoblíbenější hrou se stalo *O slečně Džóruri*. Postupně se vyvinula forma divadla ningyo-joururi tvořená vypravěčem, hráčem na šamizen (tří strunný drnkací nástroj) a loutkoherci, populárnější než činoherní kabuki. Loutky jsou 1-1,2 m vysoké, mají řezbované a leskle malované hlavy pokryté parukami z lidských vlasů. Kostýmy jsou bohaté a z drahých látek. Charaktery jsou maximálně vystupňovány, mužské postavy jsou vážné a tragické (vlastnosti samurajů), ženské postavy jsou neosobní ale líbezné. Loutky mohou pohybovat ústy, očima, obočím, některé mohou proměnit celou tvář, díky kloubeným prstům mohou zavírat a otvírat dlaň, vše pomocí strun s kroužky pro prsty vodiče. Loutky se dědí z generace na generaci. Každá hlavní postava je voděna třemi vodiči, hlavní loutkář má stavovský kostým (kimono s přehozem), 30 cm vysoké koturny a ovládá hlavu a pravou ruku. Vedlejší loutkáři jsou oděni v černých kostýmech s kuklou, jeden vede levou ruku, druhý nohy. Loutkoherectví předchází dlouhá příprava, děti začínají v 10 letech přípravou scény a rekvizit. Po deset let herec vodí nohy, poté dalších deset let levou ruku, a nakonec se může stát hlavním vodičem. Někteří však zůstanou na jedné úrovni celý život. Synchronicita, se kterou vodiči oživují loutky, je zde dovedena do nejmenších detailů, hra s rekvizitami je zcela autentická. Existují dva základní typy gestikulace, „furi“ zahrnuje gesta popisná, „kata“ zase expresivní, nadlidská. Jevišťe bývá 12 m dlouhé a 9 m hluboké, loutky se pohybují na lávce ve výši pasu. Vypravěč zvaný „gidajú“ přednáší dialogy všech postav, režijní poznámky a mistrovsky ovládá stylizovanou řeč a mimojazyčné zvukové prostředky. S hudebníkem ovládají rytmus celého představení a herecká akce se jím přizpůsobuje. Námětem divadla džóruri jsou rytířské hry a hry z jejich současnosti – tedy z přelomu 17. a 18. století.

Čínské loutkové divadlo je více vázáno na divadlo činoherní. Ke kuriozitám čínského loutkového divadla patří kombinovaná představení loutek, lidí a vodních živočichů, dále pak loutky poháněné vodou nebo střelným prachem či děti převlečené v maskách napodobující pohyb loutek. Existuje zde významná forma marionetového divadla s loutkami na hedvábných šňůrách a také divadlo se spodovými loutkami, jejichž nejtypičtějším druhem je „dongguan“. Loutky vysoké 0,5–1 m mají vyřezanou dutěnou hlavu z kastrového dřeva s pohyblivýma očima a někdy i rty. Tváře jsou malovány podle tradiční kantonské opery, na základě které se řídí i repertoár. Soubor tvoří nejméně 36 hlav – tedy typů, které se dají přidělat na různá těla. Ramenní deskou prochází držadlo hlavy, dřevěné dlaně na bambusových pažích se ovládají hůlkami. Některá rituální představení jsou rozložena do několika dní.

Zajímavé je také tradiční vietnamské vodní divadlo, které se nevyskytuje v žádné jiné zemi. Hraje se většinou na zatopeném rýžovém poli, herci jsou po pás ve vodě a skrytě ovládají loutky za bambusovou konstrukcí zatlučenou do dna. Ovládací mechanismus dlouhých tyčí a táhlových převodů, kterým jsou vedeny loutky, je skrytý pod vodou. Pro diváky na břehu tak vzniká dokonalá iluze, nevidí ani ovládací prvky, ani vodiče, pouze loutky pohybující se po hladině. Technický systém vedení loutkáři přísně tají. Součástí her bývají také bohaté pyrotechnické efekty. Loutky mají vzhled budhistických soch a hry čerpají náměty v národních legendách a příbězích ze života.

1.1.3. Evropa

Rané loutkové divadlo v Evropě vycházelo ze svých kořenů a tradic, ale velmi brzy podleгло orientálním vlivům. Poté sklouzlo k pouhé nápodobě živých herců. Od poloviny 16. století existoval určitý repertoárový a stylový stereotyp, užití loutky bylo pouze okrajové. Stínohra nepoznamenala Evropu vůbec. Pohádky a zvířecí typy postav se do poloviny 19. století u evropských loutkářů nevyskytovaly. V zemích s dlouhou loutkovou tradicí jako například Itálie, Francie, Španělsko, Anglie, Německo, Rakousko a Československo docházelo ke stagnaci vývoje po druhé světové válce. K progresivním počínům dochází v zemích se slabší loutkovou historií, jako je Polsko, Maďarsko nebo Rumunsko a k novým experimentům na konci padesátých let 20. století v Německu, Francii, Belgii, Holandsku, Švédsku a Švýcarsku. Vývoj evropského loutkového divadla můžeme rozdělit do tří fází. První

je fáze pantomimická, loutkáři využívají hlavně pohybových schopností loutek. Druhá fáze je narativní a využívá hlavně vyprávění a třetí, dramatická fáze, přichází až v 17. století a uplatňuje dramatické texty.

Středověké divadlo lze charakterizovat dvěma základními proudy, a to náboženským a světským. Vychází jednak z antického a jednak z národního zdroje. Náboženské divadlo vycházelo z liturgie, zaměřovalo se na velikonoční a vánoční svátky. Ve 13. století se ludus, středověká duchovní hra, vyvinul v pašijové hry a mystéria. Do světského divadla řadíme antické mimy, všestranné umělce se zábavní funkcí, kteří kočují do 10. století.

O loutkovosti v náboženském středověkém divadle můžeme uvažovat až v souvislosti s figurami používanými v teatralizaci liturgie. Pomocí loutek se znázorňovaly některé části mše, např. Kristovo narození, ukřižování, zmrtvýchvstání, přitom inscenační postupy se blížily principům loutkového divadla. Dochovala se „loutka” Krista s pohyblivými pažemi. Za zmínku stojí francouzské „mitouries”, rozsáhlé náboženské hry s pohyblivými figurami. Součástí těchto her byla živá komická postava šaška. Při bohoslužbách se používaly loutky ke ztvárnění démonů, ďáblů a světců. Figury animovali jak skrytí, tak přiznaní vodiči. Dalším vývojovým krokem byly mechanické loutkové oltáře a betlémy, nejstarším názvem retabla. Tento typ „jesličkového divadla” v některých zemích (Polsko, Bělorusko, Ukrajina) přetrvává dodnes. V Německu existovalo divadlo retablovského typu „Himmelreich”, které využívalo hojně světská témata. Ve Španělsku šlo o „mundinuevos” a vyskytovalo se i jako čistě světské divadlo s rytířskou tematikou, které bylo předváděno v hostincích pro zábavu. V Anglii se od 16. století objevuje termín „motion”, který později označuje různé formy loutkového divadla. Ten už měl pouze světský nedějový charakter (například znázornění bitvy křesťanů a Turků). Obliba mechanických divadélek vyvrcholila v 18. století.

Ve světském středověkém divadle se do 10. století prosazovali antičtí mimové, tzv. mistreli, dále také žongléři, jokulátoři, spielemani, histrioni, žakéři apod. Tito univerzální kočovní umělci využívali hru s loutkou často. K nejstaršímu typu loutky patří bezesporu loutka „à la planchette”. Jednalo se o dvě figurky horizontálně spojené šňůrami a vedeny ze strany. Parodovaly rytířské turnaje, znázorňovaly tanec apod. Od 12. století se postupně objevují zmínky o tomto typu

loutek ve Francii, Španělsku, Itálii a Německu. Loutky „à la planchette” se rozšířily z Blízkého východu po druhé křížácké výpravě.

Maňáskový typ loutky se pravděpodobně importoval z Persie. První zmínky pochází z 13. století z Francie. Populární, hlavně na jarmarcích, se maňáskové divadlo stalo velmi brzy i v Německu a Itálii. Ve východní Evropě (Rusko, Ukrajina, Polsko) navazovali na tradici jokulátorů tzv. „skomorochové”, kteří také využívali hru s loutkou.

Novověké loutkové divadlo přichází začátkem 17. století, v mnoha evropských městech jsou stále maňáskové scény. V německém prostředí se objevuje zásadní postava „Hämmerlein” (původem z morality, postava Hříchu), později přejmenovaná na Hanswurst. V 17. století ho svojí oblíbeností překonala italská postava Pulcinelly. Tyto loutky však původně nebyly maňásky, ale tzv. mikrlata, figurka s neartikulovanými končetinami vedená na prodloužené noze.

Loutky nebyly dlouho „mluveny” v dnešním smyslu slova. Děj byl komentován a doprovázen hudbou. První záznam dialogu pochází ze 17. století z Anglie. Loutka se postupně vyvíjí v samostatný vyjadřovací prostředek a loutkář – animátor v loutkáře – herce. Loutky se uplatňují v kočovných divadlech, opeře a v komedii dell’arte. Interakce loutek a komedie dell’arte ovlivnila vývoj jejich společných výrazových prostředků. Loutkové divadlo se postupně osamostatňuje a zachovává si vlastnosti herecké komedie, především improvizaci, kostýmní a charakterové typy a náměty. Loutky mají svůj vlastní typ postavy – zanni – Pulcinellu. Pulcinella vznikl na základech Maccuse, postavy attelánské frašky, a pronikl do Francie, Itálie, Španělska a Anglie v různých podobách a pod různými jmény.

Jako první v Evropě hráli s marionetami pravděpodobně Italové. Loutky byly vedeny na nitích a vodícím drátu, nitě nohou procházely celým tělem. Před scénou byla síť jemných nití, která zakrývala vodící nitě a drát loutek. Původ názvu není jasný, ale pravděpodobně souvisí se jménem Marie. Z Itálie pochází pověstné sicilské marionety. Tyto velké loutky s bohatými kostýmy představovaly většinou družinu kolem Karla Velikého. Romantické rytířské hry končí vítězným soubojem a doposud jsou živou součástí bohaté folklorní tradice. Marionetové divadlo se objevuje také s kočovnými hereckými společnostmi z Itálie a Holandska. Vzhledem

ke svému orientálnímu původu a nulové tradici zdegenerovalo toto divadlo v naturalistickou imitaci divadla hereckého. Stala se pro něj běžná kukátková scéna, repertoár zahrnoval mytologické a biblické náměty, dramatizace pohádek a legend, libreta zpěvoher a oper. V Německu se vlivem cizích kočovných komediantů zrodil nový divadelní styl – „Haupt und Staatsaktionen” postavený na jednoduchém konfliktu dobra a zla a redukci charakterů na kladné a záporné typy. Obsahoval epické pasáže a jeho forma byla stylově nesjednocená. Významná byla postava sluhy. Styl tzv. hauptakce a pozdější burlesky významně ovlivnil vznik českého marionetového divadla.

Zajímavým fenoménem loutkového divadla jsou loutkové opery. Loutky se uplatňovaly jak ve vážné (opera seria a opera buffa), tak i v komické opeře (opera comique), mohli jsme je tedy najít kromě Itálie také ve Francii, Německu a Dánsku. Loutková opera měla podobně jako klasická opera vysoké společenské postavení, hrála se ve velkých barokních divadlech s okázalou scénou i loutkami a byla podporována bohatými mecenáši. Její italský název „commedia de burattini in musica” dokládá její vážné postavení.

Ve všech evropských zemích se uplatňovalo jarmareční divadlo. Obzvláště pak ve Francii, kde se postavilo do opozice vůči oficiální divadelní scéně. Loutkářské stánky nahradily stálé domy po vzoru velkých divadel. K novým prostředkům vedl zákaz zpěvu a dialogů v roce 1709, herci proto využívali smyšlenou řeč s výraznou intonací, tzv. „á la muette” (mlčky) nebo předváděli akci úplně potichu a zpěvem ji doprovázel zpěvák či herec usazený v publiku, tzv. „á écritaux” (s použitím rytin). Za daných okolností není divu, že tématem jarmarečního divadla bylo parodování oficiální scény.

Raritou francouzského loutkového divadla bylo tzv. „salonní” divadlo. Vyskytovalo se v uměleckých kruzích a parodovalo aristokratický způsob života.

I v Anglii podléhalo loutkové divadlo různým licenčním předpisům, ale ne tak přísně jako ve Francii. Existovala tak řada loutkových hereckých skupin a vzdělanci a umělci dokonce vnášeli do loutkářské tradice nové postupy. Mezi významné herce patřila herečka Drury Lane Charlotte Charke, která založila vlastní loutkové divadlo s klasickým repertoárem, nebo anglický spisovatel Henry Fielding (krytonym Madame de la Nasch), který zřídil loutkové divadlo ve vlastní kavárně,

kde dobovým repertoárem uváděl politickou satiru. Zajímavou osobností loutkového divadla byl také herec a dramatik Samuel Foot, zakladatel londýnského Little Theatre a tvůrce, nebo spíš objevitel, koncepce stylizovaného loutkového divadla. Na jeho jevišti se paralelně uplatňovali herci a loutky jako rovnocenní partneři. Foot poukázal na rozdíl výrazových prostředků loutkového a neloutkového divadla, na jejich odlišnou estetiku a svébytné vyjadřovací prostředky.

„Punch and Judy” bylo osobité marionetové divadlo v Anglii vycházející z komedie dell’arte. Z italského Pulcinelly se zrodila postava Punch, která se proměnila v krutého zločince, amorálního moralistu až anarchistu. Byl jakousi alegorií konfliktu. Krach velkých divadel zapříčinil rozvoj pouličního divadla a představení s Puchem vyměňují marionety za maňásky. Představení s Puncem se brzy těší oblibě v celé Evropě, a to v různých variantách. Jsou buď v mluvené, nebo v pantomimické formě, říká se jim též „rakvičkárna” (častou rekvizitou je rakev, akce jsou primitivní, obvykle řeší konflikt rvačkou). Českou obdobou Puncle byl králíček, ve Francii kočička a později morče, v Rusku Petruška (o něco hloupější než jeho západní varianty).

V Německu se v období „Sturm und Drang” formuje osobitá estetika loutkového divadla. V této době dochází k velké kritice hereckého divadla, hovoří se dokonce o nahrazení živého herce loutkou jako „nejdokonalejším hercem”. Divadelníci z tzv. zrazené generace zjišťují, že prostřednictvím loutky mohou nekonvenčně vyjadřovat své myšlenky a diskutovat o aktuálních tématech namísto pouhého odrazu reality. Chápou loutku jako metaforu podřízenosti člověka okolnímu světu. Rozkrývají principy působení loutky a vymezují zákonitosti loutkového, resp. marionetového divadla. Těmi jsou uznání loutkového divadla rovnocenným neloutkovému, uznání loutky za model „ideálního herce”, uznání loutkového divadla za samostatný divadelní druh a vytvoření samostatné estetiky loutkového divadla.

Až do konce 18. století určovali podobu evropského loutkového divadla kočovní loutkáři. Světlou výjimku tvoří italská loutková opera, jarmareční a bulvární divadla v Paříži, marionetová divadla v Německu a umělecká loutková divadla v Anglii.

Kořeny moderního loutkového divadla nacházíme v 2. polovině 19. století. Loutka se stává oblíbenou zvláště mezi výtvarníky, plní ateliéry a pařížské salóny. S

rozvojem všech oborů lidské činnosti dochází také k avantgardním počínům v loutkovém divadle.

Francouzská spisovatelka George Sandová založila na svém zámku Nohant první loutkové divadlo s uměleckými ambicemi. Její syn Maurice Sand psal hry inspirované komedií dell'arte, kde se střídaly loutkové, baletní a pantomimické scény doprovázeny hudbou Fryderyka Chopina. Loutky zde byly záměrně voleny jako stylizovaný výrazový prostředek. George Sandová byla přesvědčena o rovnocenných kvalitách hereckého a loutkového divadla.

Francouzský spisovatel a kritik Émile Duranty založil loutkové divadlo v zahradách Tuileries v Paříži. Spjoval lidové a umělecké (literární) divadlo, psal satiricky zaměřené hry inspirované komedií dell'arte.

Velmi populární francouzský loutkář, karikaturista a satirik Louis Lemerrier de Neuville si vyráběl loutky s důmyslnými mechanizmy. Vystupoval v salonech, ateliérech a palácích aristokratů i politiků. S mnoha dalšími umělci působil v pařížském divadle Erotikon Teatron.

Loutkové divadlo se svou specifickou stylovostí, poetikou a jednoduchostí se stalo protipólem naturalistického divadla i předmětem zájmu modernistů v Evropě, a to hlavně ve Francii. Francouzský básník Henri Signoret stál u zrodu divadla Petit Théâtre (Malé divadlo) v Paříži, kde působili umělci rozličných oborů. Klasický repertoár tohoto divadla se vyznačoval především vysokou kvalitou. Používali loutky, jejichž konstrukce spočívala na podstavci s klávesami, pomocí nichž se ovládali nitě a tím docílili detailního pohybu figur s posvátným nádechem. Také stínové divadlo uměleckého kabaretu La Chat Noir (Černá kočka), inspirované asijským stínovým divadlem, bylo ve svém programu novátorské. Umělci různých profesí, včetně amatérských loutkářů a hlavně výtvarníků, zde vytvořili specifickou loutkovou scénu. Nešlo o dramatické divadlo, texty a písně byly doprovázeny efektní podívanou. Využívali světlo, barevné filtry, kreslené diapozitivy apod. Výtvarně zajímavá a technicky komplikovaná scéna se měnila pomocí deset metrů vysokých kolejnic, které ovládal tým vyškolených pomocníků. Loutky byly z kartonu nebo cínového plechu. Divadlo La Chat Noir bylo se svým poetickým a lyrickým charakterem velmi populární a těšilo se i pozitivní kritice ze stran umělců a teoretiků.

Stále užší sepětí loutkového divadla s vývojem ostatního umění znamenalo přizpůsobení se principům moderního umění a uznání loutkového divadla jako rovnocenného a samostatného druhu. Loutkové divadlo se také stalo inspirací pro mnohá avantgardní divadla počátku 20. století. Všechna divadla, která vznikla na počátku 20. století, byla nějakým způsobem ovlivněna „velkou divadelní reformou“. Ta vznikla v souvislosti s protestem proti naturalistickému programu, herecké manýře a ješitnosti a vedla k zájmu o loutku a loutkové divadlo a především o jeho specifické symbolické kvality. Tyto tendence vedly výtvarníka, herce a režiséra Edwarda Gordona Craiga až ke vzniku „teorie nadloutky“. Objevily se i tendence nahradit živého herce loutkou či figurínou, to však nebylo cílem Craigovy myšlenky. Ten loutku viděl jako symbol tvořivosti, jeho „nadmoutka“ je synonymem pro imaginaci. Doporučuje hercům loutku jako vzor. Upozorňuje na potřebu obrody loutkového divadla, na nebezpečí jeho degradace a nutnost profesionálního zacházení. Také usiluje o umocnění tradičních hodnot a kvalit. Craigova reforma je všeobecná, vztahuje se jak k loutkovému, tak k neloutkovému divadlu. Většina loutkových divadel z počátku 20. století jsou „velkou divadelní reformou“ ovlivněna.

V historii moderního loutkového divadla se budu soustředit na podstatné informace. Na počátku 20. století založil básník, filozof, dramatik a herec Paul Brann Loutkové divadlo mnichovských umělců. Inspirací mu bylo stálé loutkové divadlo pro děti Pappa Schmid v Mnichově. Spolupracovalo s předními mnichovskými výtvarníky a usilovalo o výrazný a stylizovaný pohyb loutek. Brann vymýšlel různé technologické a konstrukční novinky a usiloval o harmonizaci všech složek inscenace. Tak formoval dosud neznámý styl loutkového divadla. Brannovo loutkové divadlo fungovalo 30 let a inspirovalo mnoho dalších loutkářů.

Malíř a grafik Ivo Puhonny založil loutkové divadlo v Baden-Badenu. Umělci se nažili o sourodost jednotlivých složek inscenace. Využívali jednak marionety a jednak vlastní stylizované loutky, které byly vytvářeny s vědomím specifických inscenačních dispozic a v kontextu s tématem.

Richard Teschner, vídeňský architekt, sochař a výtvarník původem z Čech, založil stálou loutkovou scénu ve Vídni. Zaměřoval se na výtvarné prostředky, jeho loutky se vyjadřovaly gestem a pantomimou, svoje hry nazýval „Schau-Spiele“ (hry na dívání). Inspiraci našel v asijském divadle spodových loutek. Vytvořil ireálný

hrací prostor, proscéniový otvor představovala vypouklá čočka, která deformovala vhled na jeviště a vytvářela tak iluzi kouzelného světa. K tomu dopomáhala i promyšlená světla.

Právník, žurnalista a hudební kritik Vittorio Podrecca založil v Římě loutkové divadlo „Teatro dei Piccoli“, které se proslavilo svými parodiemi na opery a také svým loutkovým varietním programem. Herci používali marionety s dlouhým vedením. Svými zájezdy se proslavili i ve světě. Podobné divadlo existovalo i v Salzburgu, zřídil ho rakouský sochař Anton Aicher. Celosvětový ohlas získalo svými loutkovými adaptacemi oper a pohádek. Divadlo působí dodnes pod názvem „Salzburger Marionettentheater“.

Manželé Nina Jakovlevna Simonovičová-Jefimovová a Ivan S. Jefimovov patří mezi loutkáře „nové epochy“. Původní profesí výtvarníci obdivovali tradiční maňáskové divadlo s Petruškou, a proto právě s maňásky začali svou tvorbu inspirovanou Krylovými bajkami i autorské divadlo pro dětské publikum. Později přešli ke spodovým loutkám, tzv. javajkám. Jefimovová přispěla svými reflexemi i k teorii loutkového divadla.

Zásadní osobností moderního evropského loutkářství je Sergej Vladimirovič Obrazcov, představitel sovětského loutkového divadla. Působil jako šéf Ústředního loutkového divadla v Moskvě. Prosazoval totální loutkovost loutkového divadla, původně pracoval s vlastnoručně vyrobenými maňásky, ale v divadle používal javajky. Jeho virtuózní hra s loutkou, které učil i své herce, ho učinila tvůrcem loutkoherecké profese. I když jeho inscenace byly v souladu s principy socialistického realismu, po umělecké stránce se vyznačovaly kreativitou a vlastní estetickou koncepcí.

Mezi další významné osobnosti moderního loutkářství první poloviny 20. století patří francouzský režisér, scénograf a dramatik Gaston Baty, maďarský tvůrce tzv. klávesové loutky Géza Blattner a český všestranný tvůrce Josef Skupa.

Ve 20. století přichází nové společenské a politické cíle, rozvoj loutkového divadla souvisí proto s pedagogickými tendencemi a zaměřuje se na dětského diváka. V roce 1929 vznikla v Praze Mezinárodní loutkářská unie UNIMA. Po Říjnové revoluci se sovětské divadlo stává nástrojem propagandy komunismu. První státní loutkové divadlo vzniklo v Petrohradě roku 1918. Po první světové válce funguje

evropské loutkové divadlo jako soukromé nebo podporované různými organizacemi. Umělecké loutkové divadlo se rozvíjí ve Slovinsku, Rumunsku, Maďarsku a Polsku. Ze západních zemí si své prvenství drží Francie.

Po druhé světové válce je v celé Evropě známé Ústřední loutkové divadlo v Moskvě, které se stává určitým vzorem poetiky loutkového divadla. Novátorské tendence loutkového divadla jsou ovlivněny divadlem činoherním, jeho reformami, avantgardou a experimenty. Vznikají vysoké loutkářské školy, statutární loutková divadla a loutkové festivaly. Loutkové divadlo využívá prostředky všech scénických umění. Progresivní tendence se objevují ve státem dotovaných loutkových divadlech, to znamená v Polsku, Rumunsku, Bulharsku, Maďarsku a Československu. V bývalé NDR působí státem podporovaní „svobodní umělci“, první státní loutkové divadlo vzniklo v roce 1951. V západních zemích se loutkovému divadlu věnují talentovaní a zkušení umělci, jejich tvorba je ale určena pro užší publikum. Globálně se objevují nové techniky a technologie loutek z různého materiálu, divadlo předmětů, novátorské techniky ve scénografii apod. Koexistence vodiče, resp. loutkoherce a loutky na jevišti a jejich interakce se stává samozřejmostí. Vzniká zcela nový jazyk divadla. Samoúčelné experimenty v loutkovém divadle, ostatně jako i v jiných divadelních žánrech, vedou k jeho dezintegraci. Loutky pronikají do médií jako je film, televize, digitální animace atd. Na popularitě získává i tradiční loutkové divadlo, pro svůj duchovní a rituální podtext především asijské.

1.1.4. České loutkové divadlo

Historie českého loutkového divadla by se vzhledem k zahraničnímu původu i působení osobnosti Dudy Paivy mohla zdát nadbytečná. České loutkářství má však velmi významné místo v rámci evropských dějin a tato diplomová práce je psána v Česku. Pokládám tedy za důležité stručně nastínit vývoj českého loutkářství.

Pro počátky loutkářství v českých zemích je příznačná činnost rodů. Od 16. století zde působily cizí loutkové a komediantské skupiny. Tito umělci byli postupně vytlačeni na kraj společnosti. Přesunuli se na venkov, kde museli hrát česky, a tak se postupně v divadelních skupinách stále více angažovali Češi, až tuto činnost nakonec přebrali úplně. Mezi známé rody patřili např.: Kopečtí, Finkové, Kočkové, Maiznerové, Dubští, Kludští, Vidové a Malečkové. Legendární postavou je Matěj Kopecký z jižních Čech, který patřil k nejrozvětvenějšímu českému rodu loutkářů.

Náměty přebírali herci z činoherního a operního repertoáru, mezi nejhranější patřila hra *Don Juan* a *O Faustovi*. První domácí hry psal Prokop Konopásek, který ve svých dílech zdůrazňoval demokratickou ideu o rovnosti uhlíře a krále.

Českou raritou je postava Kašpárka, který vystupoval téměř ve všech hrách. Na počátku 19. století se mu říkalo Pimprle. Nové jméno bylo inspirováno postavou komického sluhy, pod kterou vystupoval vídeňský herec Johann Laroche. Jmenoval se Kaspar a odtud pochází náš Kašpar a později Kašpárek. Je to typ lidového hrdiny, vždy optimistický, bystrého rozumu, plný vtipu, ale s jemnějším humorem než jeho předchůdci (např. německý Hanswurst). Kašpárek je menší, lehce podsaditý postav, má věčně lačný žaludek a je to šprýmař.

Loutkáři v době národního obrození putovali od vesnice k vesnici, vše si vozili s sebou, a proto byly jejich kulisy jednoduché, plošné. Vlastnili různé množství loutek a kostýmů, jejichž pomocí mohli snadno rozšířit počet postav. Loutky vysoké zhruba 50-60 cm byly zavěšeny na krátkém drátě, jediný Kašpárek na nitích, což mu umožňovalo větší pohyblivost. Později se objevovaly i větší marionety. Zvláštností každého loutkáře byly specifické loutky, které se předváděly jako přídavek, dokázaly různá artistická čísla, hromadně tančily apod. Loutky si herci nechávali vyřezávat v řezbářských dílnách v Miroticích a Nové Pace. Kostýmy jim většinou šila principálka. Vodil je i mluvil pouze principál, ale později se přidala v ženských rolích i principálka či další členové rodiny. Po roce 1848, kdy národní obrození vrcholí, se loutkové divadlo vzdaluje dospělému divákovi a zaměřuje se na publikum dětské. To trvá několik desetiletí.

Od poloviny 19. století se objevuje zvýšený zájem umělců, vzdělavců a publicistů o loutkové divadlo. K popularizaci pomohlo vydání her Matěje Kopeckého (v přepisu a úpravách). Bedřich Smetana napsal přehledy k loutkovým hrám *Doktor Faust* a *Posvícení v Hudlicích*. Mikoláš Aleš, který pochází z Mirotic stejně jako Matěj Kopecký, nakreslil spoustu loutkových postav. Nastává rozmach amatérských loutkových divadel a rodinných divadélek. Dekorace pro domácí divadélka se sériově vyráběly v Německu a v českých rodinách se loutková divadélka těšila velké oblibě.

Začátkem 20. století se amatérské loutkářství kvantitativně rozrůstá a objevují se snahy o organizační sjednocení. Významnou osobností vrcholného období

amatérského loutkářství byl Prof. Dr. Jindřich Veselý, který byl u vzniku Českého svazu přátel loutkového divadla v roce 1911 a který se zasloužil o vydávání prvního odborného časopisu o loutkářství na světě *Český loutkář*, který nyní po několika změnách vychází pod názvem *Loutkář*. Významnou událostí bylo také založení mezinárodního svazu loutkářů UNIMA v roce 1929 v Praze, o kterém jsem se již zmínila. Ve třicátých letech se amatérské loutkářství rozrostlo do neuvěřitelného čísla tří tisíc aktivních loutkových spolků v rámci Československa. Používaly se především závěsné loutky – marionety, střídmeji i maňásky. Hrál se především pohádkový žánr. Významným počinem je původní česká loutková pohádka *Míček Flíček*, kterou napsal Jan Malík roku 1936 a která pronikla i do zahraničí. Kašpárek zažívá svůj vrchol popularity, ale mění svůj charakter. Jeho funkce je výchovná, a tak se z deformovaného dospělého šprýmaře mění v pěkného malého chlapečka, který je vzorný, veselý, vtipný a pomáhá spravedlnosti.

Amatérská divadla neměla umělecké ambice, zaměřovala se na zručnost, kutilství a hravost. V první polovině 20. století se zakládají první divadla, která se umělecky profilují, a to Loutkové divadlo Umělecké výchovy v Praze (1919 –1950), Umělecká scéna Říše loutek (1920 – dodnes) a Loutkové divadlo Feriálních osad v Plzni. To existovalo už před první světovou válkou, postupně se vyvinulo v Plzeňské loutkové divadélko prof. Josefa Skupy, poté Divadlo v Alfě a dodnes působí jako Divadlo Alfa. Zde se uplatnily osobnosti jako Karel Novák, Josef Skupa a Jiří Trnka a zrodily se legendární postavy Spejbla a Hurvínka. Ti se později přestěhovali do Prahy, kde mají své vlastní divadlo a vedle legendárního Černého divadla Jiřího Srnce (1961 – dodnes) jsou nejexportovanější českým divadelním souborem. Tematika her je povětšinou obecně výchovná, politická agitace se objevuje výjimečně.

Po válce se opět začíná hrát s tím, co zbylo z poničených loutkových inventářů a vyrábí se nové jednoduché maňásky. Tematicky se objevuje láska k vlasti a mateřskému jazyku. Období okupace představuje další útlum loutkové činnosti v Česku i na Slovensku. Josef Skupa byl zatčen, loutky Spejbla a Hurvínka zabaveny gestapem, vyšel zákaz činnosti Sokola, a tak velké množství loutkových souborů zaniklo. Po roce 1948 se zjistilo, že mnoho loutkových představení se odehrálo v koncentračních táborech. Přichází určitá obnova loutkového divadla, po roce 1948 působí v Československu přes 200 loutkářských souborů.

Po roce 1948 přichází nová etapa, loutková činnost se uskutečňuje v rámci státních organizací vzhledem k zákazu soukromého podnikání v divadelnictví. Komunistická ideologie byla přesvědčena, že divadlo má být službou národní kultury a pochopitelně ho využívala pro své propagandistické účely. V roce 1949 zakládá dr. Jan Malík Ústřední loutkové divadlo v Praze samozřejmě se souhlasem a ekonomickou podporou státu. Jeho pobočky vznikly profesionalizací amatérských souborů v Brně, Liberci, Českých Budějovicích a Kladně. Další loutková divadla vznikala samostatně. Ve všech se uplatňoval téměř výlučně dětský repertoár.

Roku 1952 se v Praze na DAMU otevřela katedra loutkářství, první vysoká škola loutkářství na světě. Vychovávala loutkoherce, režiséry, dramaturgy, výtvarníky a technology. Dnes existuje pod názvem katedra alternativního a loutkového divadla a vyučují se zde obory herectví, režie, dramaturgie a scénografie alternativního a loutkového divadla. Současné studium kombinuje otevřené formy vycházející z divadelní avantgardy a zároveň progresivně aplikuje českou loutkářskou tradici.

Profesionalizace loutkového divadla spustila značný kvalitativní vývoj, od konce 50. let se začínají názory, divadelní postupy a umělecký přednes diferenciovat. Nastává rozvoj výrazových prostředků, vedle loutky se na jevišti objevuje živý herec, uplatňují se masky, různé druhy loutek i černé divadlo. V roce 1951 započal svou činnost festival amatérských loutkových souborů *Loutkářská Chrudim*, dnes se zapojují i profesionálové a studenti KALD DAMU. Od roku 1967 funguje festival českého loutkového divadla *Skupova Plzeň* a od roku 1995 mezinárodní festival loutkového divadla *Spectaculo Interesse* v Ostravě.

Po roce 1989 se podobně jako v jiných divadelních žánrech setkává loutkové divadlo se současnými postupy a prolínáním uměleckých žánrů.

1.2. Typy loutek a loutkářské techniky

Výtvarná a technologická podoba loutek má určitou úlohu, ale na rozdíl od sochy či plastiky, kde má vizuální stránka prvořadý význam, loutka v sobě nese jakousi nedokončenost, kterou proměňuje herec svou akcí. Loutka je složkou divadelního artefaktu – představení, slouží inscenaci a má platnost znaku, jehož význam si vykládá divák. Tradičně je pojem loutka vnímán jako figurativní předmět, který má nějaké ovládací prvky. Vzhled loutky závisí na mnoha okolnostech, jako je

doba vzniku, prostředí, funkce, invence tvůrce apod. Výtvarné zpracování určuje výrazové možnosti loutky (materiál, váha, barva, zvuk, světlo...). Loutky rozlišujeme především podle způsobu vedení na loutky vedené přímo a loutky vedené zprostředkovaně. Ty můžeme ještě rozdělit na loutky vedené seshora, ze spodu a v úrovni vodiče. Mohou být plastické, plošné či kombinované (reliéfní). Každý typ loutky má své specifické vyjadřovací možnosti.

Předtím, než popíšu jednotlivé typy loutek, bych chtěla k loutkovému divadlu přiřadit také masky. Maska patří neodmyslitelně k divadlu obecně, ale svojí předmětnou povahou a způsobem oživení je vlastně loutkou, kterou si herec obléká, místo aby ji vodil mimo své tělo. Existuje mnoho druhů masek a mnoho způsobů, jak s nimi pracovat. Zvláštní pojem v herectví zaujímá neutrální maska, o které hovořím v rámci kapitoly *Tanec a divadlo*. Charakterové masky pak nesou konkrétní výraz a herectví tomu musí být přizpůsobeno. Základním principem práce s maskou je, podobně jako v práci s loutkou, citlivě volený pohyb, pečlivě rozfázovaný a stylově čistý. Herec musí cítit masku jako nejdůležitější součást těla, od které se pohyb odvíjí, ať už se jedná o pohyb herecký nebo taneční.

Plošné loutky mohou být vedené různým způsobem, jsou omezeny na ánfas zobrazení. Typické jsou pro stínové divadlo, které je rozšířené například v Indonésii. V Evropě byly donedávna v historickém kontextu exotické. U nás se plošné papírové loutky objevovaly v domácích divadélkách, kartonové loutky u kočovných loutkářů, typická je plošná skupinová loutka.

Přímo vedené loutky mohou být loutky totemové či manekýni. Totemové loutky na sobě nemají pohyblivé části, jsou tak pohybově omezeny na náklony, posuny, otočky a podobně, je v nich jednoduchost a také určitá obřadnost. Manekýni nebo také figuríny jsou loutky úrovnové, napodobují reálnou postavu, umožňují širokou škálu pohybu, gest, někdy i mimiky (např. japonské divadlo bunraku). Manekýni mohou být také vedeni zezadu a mít určité ovládací prvky jako je hlavový kolík nebo držadlo v zádech.

Hůlkové loutky jsou vedeny zespodu, říká se jim také spodové marionety nebo javajky. Nesou v sobě jemnost a dramatičnost, nesluší jim prudká gesta, ale spíše jemné a precizní pohyby. Základem je figura na tyči, paže jsou ovládány dlouhými hůlkami zvanými čempority. Existuje také tzv. přilbová loutka, která je

nesena na hlavě vodiče, loutka na chůdách nebo na nůžkách. „Wajang“ je specifická forma tohoto typu loutek, místo těla je pod kostýmem tzv. pistole, tvarovaný kolík, jež drží herec v ruce a může tak velmi přesně pohybovat hlavou, někdy i očima a ústy. U nás se v 50. letech minulého století uplatnil tento typ loutky ve všech divadlech, zbavený výtvarně orientálního nádechu dostal název javajka podle údajného původu z ostrova Jáva. Mechanismus pistole se zde také hojně využíval. Zvláštností jsou bengálské loutky „putul nác“, které se vodí na bambusových tyčích dlouhým přes 2,5 metru. Podobné naddimenzované loutky se čas od času objeví i v současném loutkovém divadle.

A konečně marionety jsou loutky ovládané seshora, též nazývané závěsné. Mohou být připevněny na drátu, který umožňuje důrazný frázovaný pohyb, nebo pouze viset na nitích, kdy se razance ztrácí. Marionety nabízejí důstojný pohyb a mají sklon k patetickosti a deklamaci. Realisticky imitují skutečné tělo, ale mají svá omezení. Pohyb v kyčli, koleni a kotníku je jednosměrný, paže jsou buď hadrové, nebo mají též klouby pohyblivé v jediném směru. U nás se marionety staly fenoménem, rozšířili je kočovní loutkáři, poté je udržovala spolková ochotnická divadla a byly součástí rodinných (domácích) divadélek. Mají širokou variabilitu. Například hlava se dá upevnit na pevný drát, nebo drát spojit s hlavou očkem, což umožní loutce si lehnout. Také se dá drát vést rovnou do zad, hlava se tak může volně otáčet či uklánět. Některé marionety mají i ruce ovládané dráty pro větší přesnost (např. sicilské). Loutky na nitích bývají uzpůsobeny k nejrůznějším speciálním trikům, tanci, varietním cvikům apod. pomocí často komplikovaného vahadla. Zajímavé jsou například tradiční indické marionety, které jsou zavěšeny na obruči kolem loutkářovy hlavy. Za zmínku stojí i loutky ovládané nitěmi z boku zvané „à la planchette“, jejichž ovladatelnost je sice přibližná, nicméně jsou považovány za předchůdce marionet.

V neposlední řadě se zastavíme u maňásků, loutek navlékaných na ruce. Jaroslav Blecha uvádí, že jim na rozdíl od marionet svědčí pohyb rychlý, výrazný, stylizovaný. „*Jako takové jsou loutkami groteskními.*“⁴ To platí, pokud hovoříme o „klasickém“ maňáskovi. Takovým je např. čínská loutka s hlavou vyřezanou z lehkého dřeva s pohyblivými čelistmi, očima a jazykem (samovolný pohyb).

⁴ BLECHA, Jaroslav: *Stručný přehled problematiky loutkového divadla*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 18.

Dřevěné ruce jsou s tělem spojeny kůží, aby držely na prstech vodiče, tělo je pokryto bohatým kostýmem. Evropskou dobu takového maňáška nalezneme v jarmarečních produkcích a okrajově i u českých kočovných loutkářů. Zde byly častěji využívány loutky lidově zvané „mikrlata“, které v zásadě vypadaly jako marionety se spodním vedením, jedna noha byla prodloužena hůlkou a druhá noha a paže volně visely a bezděčně následovaly pohyb těla. Další varianty maňášků jsou „rukavicové loutky“, a to dlaňové nebo prstové, maňasci dvouruční, muppeti (americká loutka s otvíracími ústy, někdy umožňující mimiku), maňasci s rukama na čempurytech či další kombinace s javajkou atd. Ráda bych se ještě vrátila k loutkám rukavicovým. Zde totiž spatřuji přidanou hodnotu lidského těla, které hraje přímo, byť je třeba zabaleno do látky. Jako příklad bych ráda uvedla inscenaci *Zigmond Folies* francouzského souboru Compagnie Philippe Genty. Pouze dva herci tu odehrají nespočet rozličných postav a bytostí pomocí prstových loutek. Na rozdíl od klasické „rakvičárny“, jak se říká typické etudě s maňásky s dřevěnými hlavami a dlaněmi, jejichž možnosti jsou značně omezené a nejvíce jim skutečně sluší rychlé, jednoduché pohyby a jednoduchý humor, zde se odehrál koncert detailně vypracovaných charakterů, každá postava měla svůj vlastní temporytmus, napětí a pohybovou čistotu. Většina loutek byla tvořena pouze hlavou nasazenou na ukazováku nebo některém prstu a nějakým kusem látky, který dotvářel jejich siluetu. Herci však vytvořili právě díky pohybovým nebo spíše pantomimickým možnostem svých dlaní iluzi celého hereckého ansámblu. Třešničkou byl potom výstup „nahé loutky“, kdy neoblečená dlaň přišla na scénu (paraván) a pouze z pohybu bylo jasné, o kterou postavu jde. Loutka se zastyděla svojí nahotě a to beze slov. To dovede málokterá loutka, navzdory svému technickému vybavení. Tím se plynule dostáváme k současnému loutkovému divadlu, které je více než otevřené novým formám, pohledům a principům současného divadla a umění vůbec. Samozřejmě tu existuje ještě celá škála výtvarných a technologických variant loutek, z jejichž názvu lze odvodit způsob konstrukce, např. loutky krosnové, přilbové, obří, varietní, mechanické, vodní, vozíkové, objekty a jejich variace. Z materiálu se stále nejčastěji užívá dřevo a textilie, ale jinak můžeme na jevišti spatřit téměř cokoli od kovu přes sklo, papír, umělou hmotu až po led. Loutky mohou být vyrobeny z čehokoli a cokoli může být loutkou. Tato zdánlivá absolutní svoboda s sebou však nese velikou zodpovědnost. Často se totiž stává, že pro honbu za originalitou a pokrokem umělci

zapomínají na řemeslo nebo na diváka. Myslím, že v podobné situaci se nachází i současný tanec a alternativní divadlo.

1.3. Herectví s loutkou

Jan V. Dvořák se ve své knize *Herectví s loutkou* zabývá jednak obecnými principy herecké práce s loutkou nebo materiálem, jednak se věnuje problematice konkrétních typů loutek. Jako základní předpoklady pro loutkoherce uvádí umělecké citění, pozorovací smysl, představivost a fantazii, hravost, smysl pro humor, komediální talent, cit pro hudbu a rytmus, cit pro hmotu a fyziku a cit pro výtvarnost. Kromě dvou posledních oblastí považují osvojení těchto divadelních principů společné jak pro činoherního herce, tak pro herce loutkového, a také i pro současného tanečníka. Každý z těchto performerů se v určité oblasti vydává ještě konkrétnějším směrem, i když dnešní umělci často přesahují své zaměření, a tak ani toto vyhranění není nutné. Proto se budu zabývat právě citem pro hmotu a fyziku a citem pro výtvarnost, které jsou pro loutkoherce specifické.

Pro loutkoherce je zcela zásadní, aby takzvaně „ctil materiál“. Setkává se s celou řadou fyzikálních zákonů, jako jsou hmotnost, těžiště, přitažlivost (gravitace), setrvačnost, odstředivá a dostředivá síla, tření či pružnost. Můžeme se také dotknout páky, kladky, kolečka na hřídeli, klínu nebo nakloněné roviny. Existuje tedy něco jako „malá loutková mechanika“, ale nejedná se o vědu, jako spíše o „řemeslnicko-selský“ cit pro práci s hmotou. Jinak se v našich rukou bude chovat dřevo, jinak kov, jiné vlastnosti má molitan, látka, papír nebo kašířka. Každý materiál má své specifické předpoklady pro rozpořádání a ve výsledku pro svou funkci na jevišti. Zvládnutí neživého materiálu v sobě nese trojici prvků, a to je podnět (impuls) – akce – důsledek (reakce). Toto pravidlo platí také pro jakoukoli dramatickou situaci. Pro pochopení je dobré uvést příklad cvičení s míčkem a nití. Lehký dětský míček přivážeme na jedinou nit. Zatáhnutí za nit určitou silou a směrem je podnětem, akcí je pohyb míče, délka, výška a směr skoku a následkem je samovolný pohyb míče po dopadu, jeho odraz či pomalé zastavení. Opakováním tohoto cvičení a jeho pozorováním docílíme kontroly nad pohybem míče a díky tomu můžeme jeho dráhu určovat záměrně. Následně do něj můžeme vložit těžítka, a tak změnit jeho těžiště, rovnou podlahu vyměnit za nakloněnou, parkety za koberec, nit za pružinu nebo drát a podobně. Tímto způsobem můžeme rozvíjet cit pro materiál, který herec zužitkuje s jakoukoli loutkou. Příkladem může být práce s marionetou. Pokud posuneme celé

vahadlo určitým směrem, loutka zavěšená na konci nití změní svou polohu o něco později v závislosti na délce nití. Herec s tímto jevem počítá a pohyb této době přizpůsobí. Každá marioneta je samozřejmě trochu jiná, a tak si musí herec s každou novou loutkou opět najít způsob, jak docílit základních pohybů jako je chůze, posazení, klek, různá gesta a nové možnosti konkrétní loutky. Je nutné dodat, že pokud chceme docílit věrohodného pohybu postavy, musíme vycházet ze znalosti pohybu skutečného těla. Pokud chceme vytvořit jakoukoli iluzi reality, nejdřív ji důkladně pozorujeme, abychom ji mohli stylizovaně ztvárnit.

Naučit se ovládat loutku tak, aby dokonale ožila v očích diváka, není jednoduché. Pokud chce muzikant profesionálně ovládat svůj nástroj, musí věnovat spoustu času technickým cvičením. Loutkoherec musí vyvinout stejné úsilí. Duda Paiva to přirovnává ke drilu baletního tréninku. Studenti loutkoherectví se podrobně učí pohybovou abecedu každého typu loutky, protože každý má své vlastní držení těla, mechaniku pohybu a základní principy, jak ji herec ovládá. Například pohybová abeceda maňáska se skládá z těchto cvičení: cvičení paží, hlavy, obraty na místě, kroužení trupem, sed a vztyk, klek a vztyk, chůze v rovném a nerovném terénu, kotoul, taneční kroky. Přitom každé cvičení v sobě skrývá mnoho úkolů. Podívejme se například jen na cvičení paží. Maňáska držíme zatím v jedné ruce, hlava je nasazená na ukazováku, ruce jsou na palci a prostředníku nebo malíku (zkoušíme oboje). Naše předloktí směřuje kolmo k zemi. Nejdříve upažíme pravou a levou rukou loutky, pak oběma současně. Dbáme na to, aby ukazovák zůstal izolovaný a loutka nedělala nežádoucí pohyby hlavou. To se ze začátku stává. Potom kroužíme pažemi, nejdříve samostatně v obou směrech, pak oběma najednou. Následuje mávání a tleskání. Ve všech případech dáváme pozor na hlavu loutky, která by měla hledět před sebe. Až procvičíme jednu ruku, nasadíme si maňáska na druhou a potom i na obě ruce zároveň. Zvládnout pohybovou abecedu všech druhů loutek zabere mnoho času a úsilí. Na to, jak zahrát různé duševní stavy a pochody, neexistuje jednoznačný návod. Nápomocny mohou být krátké etudy, ve kterých si studenti procvičí techniku a zároveň mohou herecky pracovat. Každý učitel loutkoherectví má svůj vlastní způsob, jak předat své zkušenosti a jak vést studenty správným směrem.

Cit pro výtvarnost může být definován jako smysl pro vzhled loutky, výraz tváře, obrys postavy, kostým, vztah mezi loutkou a dekorací a cit pro celkovou

kompozici scény. Jan V. Dvořák hovoří o tradici prověřených zákonech, kterými se můžeme bezpečně řídit. „*Nejdůležitější je pravděpodobně poučení, že s loutkou můžeme hrát jen takové citové stavy, které nejsou v rozporu s výrazem jejího obličej.*“⁵ Pokud tedy vedeme loutku zlověstně vyhlížejícího loupežníka a chceme, aby se zasmál, odvrátíme jeho tvář tak, aby ji divák neviděl, nebo ji zakryjeme dlaní, aby hlas loutky nepřišel do rozporu s vizuální stránkou. Dalším častým jevem, na který je třeba myslet, je „falešný pohled“. Směr, kterým se loutka dívá, vypadá z pohledu vodiče jinak než z pohledu diváka. Pokud tedy chceme, aby se postava dívala na to, co dělá nebo s kým mluví, nenatáčíme hlavu loutky do čistého profilu ale spíše do tříčtvrtečního pohledu. Toto pravidlo závisí na konkrétní loutce, někdy je třeba vypořádat správné natočení a sklon hlavy z pohledu diváka. Pokud hovoříme o postoji a gestice loutky, kromě významové funkce si musíme dát pozor na případnou vertikálnost postavy. Vizuálně například vypadá lépe, když má sedící postava jedno koleno pokrčené, stojící noha je nakročená na stupínku, opírá se rukou o kulisu nebo má jednu ruku přizvednutou, při sednutí si zkříží nohy a podobně. Zkrátka cíleně obohacujeme obrys rozehrávané figury. Samozřejmě při tom ctíme hmotu a fyziologii těla, což nás dovede k pravidlu „rozkládání gest“. „*Dobrý loutkář všechny pózy podvědomě rozkládá.*“⁶ Nejjednodušší je zkusit si akci, kterou chceme provést s loutkou, nejdříve reálně na sobě. Uvědomíme si například, jakým způsobem musí loutka vstát, kde se musí naklonit, jak pracuje s těžištěm, jak se může podepřít nebo odrazit. Vytváříme iluzi skutečného světa, kde fungují fyzikální pravidla. Proto je zde potřeba schopnosti pozorování a velké dávky trpělivosti. Porušení anatomické uvěřitelnosti, jako jsou různě vykloubené končetiny nebo necitlivý pohyb jakékoli loutky či předmětu na scéně, ukazuje na hercovu nešikovnost. Vztah ke kostýmu loutky funguje podobně, jako vztah herce k jeho vlastnímu kostýmu. Kostým pomáhá dokreslit charakter postavy, napomáhá pohybu, herec může najít v práci s kostýmem nové možnosti. Cit pro kompozici scény je v podstatě umění cítit prostor, partnera, ovládat proxemiku a posturologii. Ve světě neživé hmoty to funguje stejně. Loutkoherec se vizuální stránkou zabývá jistě více než činoherní. Herec má své vlastní tělo a z větší části se může spolehnout na jeho přirozené reakce, a to ať už pohybové, zvukové či myšlenkové nebo slovní.

⁵ DVOŘÁK, Jan V.: *Herectví s loutkou*. IPOS, Praha, 1997, s. 14.

⁶ DVOŘÁK, Jan V.: *Herectví s loutkou*. IPOS, Praha, 1997, s. 14.

Loutkoherec vytváří pomocí neživé hmoty iluzi žijící bytosti, a tak se musí zaměřit na to, aby byl výsledek takový, jaký si představuje. Například je někdy velmi přínosné sžívat se s loutkou před zrcadlem tak, jak to při tréninku dělají tanečníci. Dosáhnutí věrohodné iluze, byť stylizované, je složitý proces. Kromě věrohodného pohybu a ozvučení loutky existují i další rozměry. Loutka má svůj vlastní zrak, sluch, hmat, čich i chuť. V dnešní době je loutkoherec navíc většinou přiznaný, a tak musí kromě loutky ovládat i vlastní tělo a přizpůsobit se loutce. Pokud hraje herec za sebe i za loutku, dostáváme se do další roviny, se kterou Duda Paiva pracuje velmi často a budu o ní hovořit v souvislosti s jeho specifickou loutkou.

„Můžeme tvrdit, že všechny žánry, které se vzdaly některého důležitého prvku (...) potřebují ke své produkci hudbu. Ta totiž jejich důslednou stylizaci díla ospravedlňuje, nahrazuje chybějící složku, pomáhá při budování řádu a stylu. (...) Loutky se zkrátka bez hudby téměř neobejdou.“⁷ Slovo téměř je důležité. Tak jako je možný pohyb a tanec bez hudby, je možné hrát v tichu s loutkou. Cit pro hudbu a rytmus můžeme vnímat čistě hudebně, loutkové scény jsou často úzce spjaty s konkrétní skladbou. Loutkoherec by tedy měl být hudebně vzdělán, měl by cítit rytmus, dynamiku, hudební frázi atd. Cit pro hudbu a rytmus můžeme také vnímat dramaticky. Pojmy rytmus, tempo, dynamika a temporytmus jsou základními dramatickými principy, které by měl znát každý performer nehledě na prostředky, kterými se vyjadřuje. Krátce tyto principy připomenou.

„Rytmus je střídání kratších a delších, akcentovaných a neakcentovaných fází. (...) Do oblasti rytmu patří jak pravidelné, tak nepravidelné střídání fází.“⁸ Rytmus znamená v hudbě, tanci, herectví i v loutkoherectví to samé. Slovo „fáze“ může znamenat tón, slovo, zvuk, gesto i pohyb. Také můžeme rytmus popsat jako *„způsob, jakým je jeden nebo více nedůrazných úderů či tónů seskupeno v poměru k jednomu zdůrazněnému, a to ve všech rovinách.“⁹* Důrazem na konkrétní slovo ve větě udáváme směr významu, stejně jako zdůrazněním jedné věty v delším textu. Pokud řeč plyne rychle a překotně a pak necháme jedinou holou větu zaznít velmi pomalu, její význam vzroste. Podobné je to s gestem hereckým, tanečním i loutkovým. Jednoduchým příkladem může být věšení prádla. Postava sebere každý

⁷ DVORÁK, Jan V.: *Herectví s loutkou*. IPOS, Praha, 1997, s. 17.

⁸ KRÖSCHLOVÁ, Eva: *Jevištní pohyb. Herecká pohybová výchova*. Akademie múzických umění v Praze, 2003, s. 29.

⁹ Tamtéž, s. 30.

kus oblečení z prádelního koše, přehodí ho přes šňůru a zajistí dvěma kolíčky. Každý takový úkon trvá přibližně stejnou dobu a jeho fáze jsou rozloženy stejně. Narušení tohoto rytmu v sobě bude nést opět nečekaný význam.

„Tempo znamená rychlost, též jednotlivou fázi pohybu. U nevázaného rytmu může tempo znamenat prostě rychlost, kterou za sebou následují jednotlivé fáze dění (jednání).“¹⁰ Každý člověk má určité osobní tempo. Příkladem může být věk člověka. Chůze a celkově pohyb dítěte je rychlejší než u dospělého člověka, starší člověk se zase pohybuje pomaleji. Tempo ovlivňuje i charakter, emoční rozpoložení a konkrétní situace. Narušení tempa v sobě opět nese význam. Tím se dostáváme k dynamice.

„Dynamikou v hereckém projevu rozumíme jak odstupňování síly zvuku, tak odstupňování pohybu (ve smyslu psychofyzického napětí). (...) V jevištní akci je dynamikou někdy míněn temporytmus celkového pohybu (postav i scénických prvků) v prostoru, ale i pohybu významů.“¹¹ Někdy je velmi těžké oddělit od sebe jednotlivé složky jevištní akce. Můžeme o nich hovořit, pojmenovat je. Můžeme rozpoznat výrazný rytmus, změnu tempa, nárůst napětí a podobně. Ale všechny tyto složky existují společně, tvoří složitou strukturu a celkově o nich můžeme mluvit jako o temporytmu. Je to „jeden ze základních faktorů dramatického jednání. Označuje vztahy mezi tempem, rytmem a dynamikou při umělecké organizaci prvků dramatického díla. – časové i silové. Je součástí uměleckého ztvárnění časoprostorového rozměru hry.“¹² Každá postava má vlastní temporytmus, určuje ho celkový soubor jejích charakterových vlastností, psychických, duševních i fyzických předpokladů a její emoční výbava. Temporytmus postavy je tedy značně variabilní a projeví se podle toho, do jaké situace se postava dostane. Tím se dostáváme do další roviny – temporytmu situace. Herecká akce (i loutkoherecká či pohybová) bude mít v rozdílných temporytmech také rozdílný význam. Představme si například obyčejnou činnost, jako je oblékání a odchod z bytu. Pokud budeme jednotlivé úkony provádět velmi pomalu, pečlivě a spořádaně, nebo naopak rychle a zbrkle, pokud se u něčeho zastavíme, nebo něco záměrně odbydeme či přeskočíme, bude to mít vypovídající hodnotu jak o postavě na jevišti, tak o situaci, ve které se

¹⁰ Tamtéž, s. 34.

¹¹ Tamtéž, s. 23.

¹² Tamtéž, s. 35.

nachází. Tato scéna pak zapadne do mozaiky dalších scén, které dohromady vytvoří temporytmus celé hry. Temporytmus je tedy zásadní faktor, který dokáže dílo plasticky sjednotit, ale i rozbourat.

2. Divadlo, tanec, loutka

V této kapitole se vynasnažím nastínit společné kořeny tance a divadla – rozumějme dramatu – a jejich historický vývoj. Objasním základní pojmy, se kterými budu pracovat a vytyčím specifické znaky tance a dramatu a také jejich znaky společné. Historii loutek jsem již nastínila, je jasné že pohyb a tanec k loutkám neodmyslitelně patří. Popíšu tedy společné principy tance a loutkoherectví a možnosti jejich vzájemné kooperace. Nakonec se zamyslím nad hranicemi mezi těmito třemi divadelními žánry.

2.1. *Tanec a divadlo*

Pokud se budeme chtít dostat k samotnému počátku divadla, budeme vždy mluvit pouze hypoteticky. Většina odborné literatury se shoduje na tom, že první performační prvky se pravděpodobně nejdříve objevily v magických rituálech. Na tom se shodují jak teoretici dramatu, tak tance. Pokud se podíváme na primitivní národy, zjistíme, že tanec s dramatem koexistuje. V naší lidové tradici je tanec také v úzkém sepjetí s dramatickými prvky. Napovídají tomu především dětské hry a říkadla. Tanec byl od divadla oddělen násilně s příchodem křesťanství. Dovídáme se to ze zákazů církve, díky kterým si ho dnes dokážeme zhruba představit. Církev se snažila v člověku utlumit dřívější pohanské zvyky a tradice, k nimž tanec nepochybně patřil. Proto se tanec považoval za hřích, nástroj ďábla. Protože měl lid potřebu pohanskými tanci oslavovat křesťanské svátky, vložila církev do obřadů taneční části. Tyto tance však nebyly veselého, skočného charakteru, nýbrž důstojného kročného rázu, kdy ženy a muži kráčeli zvlášť za doprovodu náboženských hymnů. Ve 13. století byly tyto tance z kostelů vypuzeny nadobro, ale spolu s mysteriemi a dalšími dramatickými formami, které se v kostelech hrály, našly svoje místo v žakovských divadelních hrách. Vymýcení tance a jeho separace od každodenního života nahlodalozdravý vztah člověka ke svému tělu.

Středověké divadlo v Evropě se tedy v zásadě dělilo na liturgické, kde se tanec až na výjimky nevyskytoval, a světské. Lidová kultura postupně pronikala i do vyšších vrstev, z lidových tanců se vyvinuly tance dvorské. Všestranní potulní umělci se pod různými názvy a v různých obměnách vyskytovali v celé Evropě. Z nich se pravděpodobně zhruba v polovině 16. století vyvíjí v Itálii *komedie dell'arte*, která v sobě nese jak dramatickou a hudební, tak pohybovou a taneční složku a

proniká dále do Evropy. Ke konci století ve Francii vzniká *dvorský balet* spojující recitaci, zpěv, pantomimu a figurální tanec. Zpočátku ho tančili sami šlechticové a využívali kroky společenského tance. Dvůr Ludvíka XIV. byl svým vřelým vztahem k tanci proslulý a dvorský balet (*ballet de cour*) v tomto období dosáhl svého vrcholu. Tatáž snaha o znovuoživení antického divadla vedla v Itálii ke vzniku *opery* v 17. století. Opera byla dvorskému baletu zpočátku podobná, ale velmi rychle se profesionalizovala ve všech složkách. Na konci 17. století se objevily příbuzné žánry hudebního divadla, a to francouzská *lyrická tragédie*, *komedie-balet* (o rozvoj se zasloužil J. B. Lully společně s Moliérem) a *opera-balet*. Jako další podobný žánr přichází *taneční drama* (např. Gluckův *Don Juan* v choreografii Gaspara Angioliniho) a *choreodrama* (Beethovenova *Stvoření Promethea* v choreografii Salvatora Vigana. Na počátku 18. století se objevuje předchůdce dějového baletu - *baletní pantomima* (např. *Pygmalion* Marie Salléové), která se snaží o dějovost a výrazovost tance spolu s instrumentální hudbou. Z této snahy se postupně vyvíjí *ballet en action*, nebo *ballet d'action* - *dějový balet*. Nejvýznamnějším představitelem tohoto žánru je choreograf a teoretik Jean-Georges Noverre. Ve své slavné stati *Listy o tanci a baletech* hovoří o návratu k dramatičnosti a k základním divadelním principům a jeho úvahy jsou dodnes aktuální. Přelom 18. a 19. století u nás patří národnímu obrození, a to se odráží i na jevištích. Všudypřítomné vlastenectví se v baletu projevuje národní tematikou libret (pohádky, pověsti) a v rámci dramatu se na jevišti tančí polka a další lidové tance. Preromantický duch přináší na jeviště valčík v souvislosti s tématy městského a venkovského života.

Klasický balet prošel z historického hlediska mnohými proměnami. Počínaje romantickým baletem s charakteristickým ženským tancem na špičkách, přes balet v produkci Sergeje Ďagileva až k modernímu baletu a současným baletním experimentům. Klasický balet ve své vrcholné podobě je pro svou technickou virtuozitu nesmírně cenným, je důležitou součástí tanečního tréninku. Otázka dramatické stránky baletu byla v historii mnohokrát ostře kritizována. Michail Michajlovič Fokin, významná osobnost ruské i západo-evropské choreografie, uznával klasický tanec ve své akademické podobě pouze jako prostředek k výchově tanečnickova těla. Své novátorské myšlenky publikoval v londýnském časopise *The Times*. Nabádal k vytváření nových forem odpovídajících námětu a k nahrazení popisných gest rukou mimikou celého těla. Tvůrci se podle něj mají zaměřit na výraz

jednotlivce a pak teprve na celou skupinu. Apeloval na výběr hodnotné hudby pro tanec a volal po vysvobození tance z područí ostatních uměleckých druhů. Samotná klasická taneční technika se však od přirozeného projevu vzdaluje, protože se základními fyzikální principy, jako je dech, gravitace, váha a centrum těla, pracuje diametrálně odlišným způsobem. Skutečný krok vpřed tak představuje až 20. století a zrod současného tance a tanečního divadla. Také dramatu trvalo velmi dlouho, než začalo hledat přirozené a spontánní jednání herců v umělých okolnostech jeviště. Hlubší uvažování o pohybovém vyjadřování herců přichází podobně jako v tanci ve 20. století.

Evropa hledala od počátku 20. století nové umělecké styly a směry, což vedlo k experimentům a úvahám o samotném smyslu divadla v kontextu současné kultury. Herectví si v minulosti vystačilo se zvládnutím řemesla a výukou různých dovedností. Nyní se začíná zkoumat povaha herecké inspirace a způsoby, jak dosáhnout přirozeného, spontánního, autentického a uměleckého projevu herce. To s sebou přináší i úvahy o těle a pohybu jako o jednom z hlavních nástrojů herce. Připomenu osobnosti, které se zasloužily o reformu divadla, a zaměřím se na jejich vztah k tělu, pohybu nebo tanci.

Počátek 20. století v Rusku se nese ve znamení velké politické krize, přehodnocování tradice a obnovy náboženské, kulturní i umělecké. K. S. Stanislavskij byl ovlivněn jednak dobovými ideály, jednak vlastní sebekritičností, a proto se snažil dokázat, že herectví je skutečné umění. Základní teze jeho metody: „*Podvědomé prostřednictvím vědomého*”¹³ pramení v učení indických jogínů a dobové psychologii. Jogíni přistupují pomocí vědomé přípravy k nevědomému a postupují od těla k duši. Stanislavskij nabádá herce, aby si nejdříve připravili půdu pro živé herectví a pro tvůrčí inspiraci. Jeho metoda se zakládá na vnitřních technikách, ale neznamená to, že by se vyhnul práci s tělem. Vytvořil tzv. metodu fyzických jednání, kdy na sebe vzájemně působí tělo a duše, jednání a cit. Měla pomoci hercům, kteří se zablokovali násilným psychologickým vyvoláváním emocí a introvertním prožíváním. Základem je tvrzení, že vnější pomáhá vnitřnímu a vnitřní vyvolává vnější. Konkrétní fyzické jednání vede k tomu, že herec nepředvádí jen vnější výrazové formy nebo znaky jednání. Herci například pomůže běžná denní

¹³ HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 12.

činnost, kterou může vykonávat postava, k tomu, aby něco pocítila a prožila, aby vyjádřila nějaké vyšší sdělení. Stanislavského metoda se vyvíjela časem a zahraničními zkušenostmi, inspiroval se také Dalcrozovou rytmikou a zabýval se i funkcí masky.

Michail Čechov se krom jiného zabýval triádou: tělo – individuální duše – univerzální duch. Mění se realistický způsob zobrazení, podle Čechova má hrát duchovní bytost, která propůjčuje sebe sama, své tělo i duši. Věřil, že postava existuje někde mimo nás a my se do ní dokážeme na určitou dobu převtělit. V jeho herecké metodě jsou také obsaženy poznatky ze Steinerových meditací, ezoterických cvičení a eurytmie. Zásadním pojmem Čechovovy metody je tzv. psychologické gesto. To v jeho pojetí znamená nalezení charakteristického a stabilního rysu chování postavy v dané situaci a v konečném důsledku i charakter celé jeho role. Intuitivně a bez analýzy. Čechov se zabýval také improvizací technikou, která má vyjadřovat základní postoj herce. Od daného vnitřního hlasu, kterým se necháváme vést (*něco*), k otevřenému prostoru v improvizaci (*jak*). „*Výrazový pohyb herce není založen na mechanické nebo logické kauzálnosti příčin a účinků*”¹⁴

Adolphe Appia a Edward Gordon Craig jsou osobnosti, které měly o potřebě reformovat divadlo teoreticky jasno, ale prakticky si své novátorské myšlenky neověřily. Pro další vývoj divadla ve 20. století však byli velkou inspirací. Adolphe Appia byl švýcarský divadelní teoretik, scénograf a výtvarník a je považován za zakladatele moderního jevištního výtvarnictví. Zavrhl tradiční plochou malovanou dekoraci a namísto ní postavil trojrozměrnou. Tvořivě pracoval se světlem a dbal na propojení hudby, akce, těla a ducha. Chápal, že představa odloučenosti těla a duše v současné společnosti je mylná, a svým herectvím ji chtěl překonat. Na jedné straně adoroval tělo v jeho organické ideálnosti, chtěl, aby se umělec za své tělo nestyděl, ale miloval ho. Požadoval oduševnělé tělo tanečníka. Pohyb chápal jako podstatu divadla. Emocionální paměť Stanislavského nahradil pamětí těla. Na straně druhé je jeho chápání pohybu nebo jeho představa o něm spíše výtvarná a symbolická. K vyjádření vnitřního života mu například stačí vidět stabilní svislý sloup v kontrastu s pohybujícím se tělem. „*Sloup bez těla ani tělo bez sloupu by tento vnitřní život*

¹⁴ HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 54.

nevyjádřil. *Dotekem tanečníka se sloupem se kontrast ještě zesílí, prostor ožije.*¹⁵ Jeho scénografické vidění je zajisté pozoruhodné, ale stačí mu v tomto smyslu jakkoli se pohybující tanečník? Appia se zabýval také rytmikou a viděl v ní další význam, který popisoval jako vibraci těla. Skutečný herec musí dokázat rozvíbrovat své tělo postavou, nikoli svou vlastní osobností. Činoherní herectví je podle něj degradací živého umění, proto jako herce vidí tanečníka. Činohra a opera používají slova jako znaky a ty podle něj ničí bezprostřednost výrazu tanečníka. „*Upadli jsme tak hluboko, že slova získala větší váhu než život.*“¹⁶

Edward Gordon Craig byl syn britské herečky a architekta, on sám se věnoval kreslení, režii, scénografii a herectví. K hledání nových výrazových možností zajisté přispěl dvouletý vztah s Isadorou Duncanovou, která je považována za jednu z prvních reformátorek tance. Ve své tvorbě se obracela k řecké antice a „*křísila její dionýský princip, svobodu, spontánnost, inspiraci, vzruch.*“¹⁷ Hledala zdroj umění v přírodě a ve vesmíru, zaměřila se na přirozený základ pohybu – běh, skok a poskok. V tvorbě hledala intuitivní cesty a improvizovala. Craigovo divadlo se vyznačovalo dominancí režiséra, který je v podstatě jediným tvůrcem a zajišťuje uměleckou jednotu díla. O tehdejšího profesionálního herce Craig nestál, podle něj byl nenapravitelně zkažený soudobým divadlem, a proto založil vlastní školu, kterou musel po jednom roce zavřít, protože začala první světová válka. Vyznával syntetické umění, v jeho škole se učili čtyři hlavní okruhy, a to pohyb, tanec, mimika a světlo. Také experimentoval s výtvarnými efekty, loutkou a maskou a vydával časopis *The Mask*. Jeho slavný princip nadloutky není nový, vychází z představ mnoha symboliků. „*Nadloutka je pro Craiga čistá nebo ideální persona, kterou na sebe nebere herec jako roli, ale ona sama se vtěluje do těla herce jako při tanci nebo do mrtvého materiálu jako v sochařství. Akcí této persóny se zviditelňuje nerealný svět, který je podle Craiga doménou skutečného umění, neboť tu dochází k zjevování skrytých symbolů.*“¹⁸

Jacques Copeau založil ve Francii slavné divadlo *Starý holubník* a také hereckou školu, podílel se na otevření divadla *Skupina patnácti* a stál v čele

¹⁵ Tamtéž, s. 85.

¹⁶ Tamtéž, s. 86.

¹⁷ PETIŠKOVÁ, Ladislava a VANGELI, Nina: *Čítanka světové choreografie*. Kozervatoř Duncan Centre, Praha 2005, s. 32.

¹⁸ HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 93.

Společnosti historiků divadla. Jako první volal po návratu ke kořenům, zrušil rampu a jeho zásluhou se i Francie pustila do experimentálního divadla. Prostřednictvím svých žáků ovlivňoval divadelní vývoj ještě v 2. polovině 20. století. V jeho škole se vyučoval „divadelní instinkt“ tréninkem těla, dále vnitřní rytmus, tanec, pantomima, gymnastika podle G. Héberta, akrobacie, maska, práce s textem, improvizace a zpěv. Usiloval o celkový rozvoj osobnosti, herec má být podle něj hlavně kulturním člověkem. Proto ve výuce našla místo i výuka řemesel, kreslení, turistika nebo japonské divadlo nó. Řeč těla podle něj není pouze pozadím konvenčního jazyka. „*Mluvená slova a pohyby herce měly být završením prožité myšlenky celým jeho bytím a měly vyplývat organicky z nitra.*“¹⁹

Jacques Copeau ovlivnil spoustu herců i režisérů, v roce 1927 vznikl z jeho žáků tzv. Kartel – Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty a Georges Pitoëff. Charles Dullin byl předním hercem Starého holubníku, založil vlastní divadlo Ateliér a také školu. Herci zde měli zkoumat své tělo, jako dobrý jezdec zkoumá svého koně (byl milovníkem koňů). Inspiroval se komedií dell'arte, japonským divadlem, melodramatem a uměním němé filmové grotesky. Základem herecké techniky bylo cvičení pěti smyslů (vědomě cítit vlastní tělo v konkrétním prostoru všemi smysly), cvičení s polomaskou (ke zvětšení výraznosti těla), cvičení plastiky pohybu (tance, cirkusové etudy, scény z hudební komedie, komedie dell'arte) a improvizované etudy (např. hluchý, který chce slyšet, chůze manekýnky nebo postoje zvířat).

Dostáváme se k moderní francouzské pantomimě, která se zrodila z francouzské divadelní avantgardy. Étienne Decroux, herec, mim, pedagog a teoretik, byl Copeauovým žákem a rozvíjel jeho improvizaci cvičení a práci s prostorem ve svém čistém mimu. Cíleně hledal „gramatiku a pohybové názvosloví“ nového žánru. Spolupracoval s Jeanem – Louisem Barraultem, hercem a režisérem, který hrál u Pitoëffa a Dullina a po společném bádání s Decrouxem se vydal vlastní cestou. O jejich hledání se nechal slyšet: „*Cvičili jsme tři týdny, abychom zvládli obyčejnou chůzi na místě... není nic těžšího než chůze. Chůze vypovídá o člověku. Právě ty nejprostší věci se dělají nejobtížněji a krácející člověk je celistvá bytost měnící prostor.*“²⁰ Podle Decrouxa má tělo harmonický řád, je dynamickým centrem v prostoru, kde se střetávají síly, které umožňují permanentní přetělesňování. Tělo je

¹⁹ HYVNAR, Jan: Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století. Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 105.

materiál pro sochaře a je tesáno zevnitř. „*Dalo by se říci, že mim hraje nebo evokuje událost a jeho tělo je jednající a je s ním jednáno.*”²¹ Když Barrault mimoval ve Veslaři, byl zároveň loďka, moře i veslař. Mimův projev je proto nejen střetáváním sil, ale má dialogickou povahu. Decrouxův tzv. sochařský mim je založený na protikladu člověka a prostředí, nitra a vnějšku. V etudách používal triádu postoj – pohyb – gesto. Postoj představuje dynamickou statiku a obsahuje napětí z předchozí akce, vnitřním napětím se postoj rozpadá do pohybu a ten se postupným zaměřením mění v gesto. Když gesto dosáhne svého cíle, stává se z něj postoj a jsme opět na začátku. Dalším principem, kterým se zabýval, bylo cvičení, kdy částečně zablokoval tělo a uvolněnou část přemísťoval v prostoru. Zde už nacházíme podobnost s taneční improvizací, stejně jako v jeho etudách s rovnováhou. V práci s maskou objevil princip protikladu v každém pohybu a estetickou čistotu. Snažil se o geometrizaci, jasnost a preciznost pohybu a také o intelektuálnost a funkcionalistickou krásu.

Jean – Louis Barrault vnímal pantomimu jinak než Decroux, zdůrazňoval její výchovný vliv na ostatní druhy divadla, aktivně o ní přednášel a psal. „*Každý herec musí znát pohybová cvičení, alchymii gesta. Posunek je v úzké souvislosti s dechem zdravého člověka. (...) Velmi často nevysvětlujeme to, co chceme ukázat, ale naopak i nejmenší gesta prozrazují to, co bychom chtěli skrýt.*”²² Dobrý mim podle něj nemá být zdeformovaným hercem, ale měl by se dokázat vrátit do realistického herectví, příležitostně svá gesta opět zcivilnit. Stará pantomima se pokouší nahradit řeč, je to jazyk gest a omezuje se na komickou dětinskost. Moderní pantomima je mlčícím dějem a může se podle Barraulta stát stejně vážným uměním jako všechna ostatní. Barrault byl druhem renesančního umělce. I když uváděl samostatná pantomimická představení, snažil se pantomimu zakomponovat do činohry stejně jako tanec a zpěv. Experimentoval s nahrazením slova pantomimou nebo tancem, horoval pro syntetické divadlo.

Marcel Marceau je považován za zakladatele moderní pantomimy. Původně se chtěl stát malířem, byl Decrouxovým žákem v Dullinově škole a úzce spolupracoval jak s Decrouxem, tak s Barraultem na jejich projektech. Když se osamostatnil a založil si vlastní soubor, vytvořil svého Bipa. Bip byla postava jako

²⁰ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, 2006, s. 202.

²¹ HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 119.

²² VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, 2006, s. 208.

vystřižená z němého filmu a byla připodobňována k Chaplinově tulákovi nebo Pierotovi. Jeho dlouhou a obsáhlou práci můžeme rozdělit do několika kategorií. Do první spadají stylová cvičení, jako je chůze na místě, ve vodě, proti větru, po schodech, přetahování lanem, Malíř, Sochař, Člověk a Měsíc a další. Vytvořil dokonalou iluzi, divák dokázal vidět na jevišti neexistující věci. Marceau dovedl tuto pohybovou techniku k dokonalosti a stal se ekvivalentem samotné pantomimy. Další kategorií jsou Bipovy pantomimy, nebo také stylové studie, kde pomocí pohybu znázorňuje filozofické myšlenky. Bip má charakteristický kostým, osobitý postoj ke světu, může se stát kýmkoli a dostat se do jakékoli situace, tragické i komické. Mezi nejslavnější patří Mládí, zralost, stáří a smrt, Výrobce masek nebo Klec. Bipova představení ovlivnila podobu pantomimy druhé poloviny 20. století. Mimodramata, celovečerní představení, svými tématy procházela od středověku, přes komedii dell'arte po současnost a nebyla příliš vydařená. Marcel Marceau natočil množství krátkých filmů, sedm filmů celovečerních a také filmy televizní. „*Pantomima podává jednoznačný obraz, a proto musí být čistá a přesná. To je problém tvarování formy, stejný jako u baletu... V pantomimě se velmi nesnadno vyjádří lež, a také přání, touhy, nejistota. Slovo je bohatší, ale pantomima eliptičtější.*”²³ Některé věci mohou být skvěle vyjádřeny slovy, ale slova nejsou tak precizní jako obraz. Zatímco slova často zapomínáme, obrazy nám ve vzpomínkách zůstávají mnohem déle. Slova jsou mnohoznačná a mohou klamat, lhát tělem není možné. Pantomima zpřesňuje. Dokáže vyjádřit podstatu života a filozofické otázky, které se jen těžko hledají ve slovech. Marcel Marceau ji chápe jako „*okamžik mlčenlivého vdychování vůní života*”²⁴. Byl tvůrcem moderní pantomimy a zároveň formoval její podobu v druhé polovině 20. století na celém světě.

Jacques Lecoq byl francouzský mim, herec, režisér, choreograf, teoretik a pedagog, který většinu svého života věnoval rozsáhlé pedagogické praxi. Učil pantomimu a pohybovou hereckou výchovu. V Paříži založil svou školu Mim – Pohyb – divadlo (Mime – Mouvement – Théâtre, dnes École Internationale de Theatre Jacques Lecoq). Výuka se zaměřuje na pantomimu, herectví, režii, choreografii, pedagogickou a autorskou činnost. Skladba vyučovacích předmětů mluví za vše: výchova pohybové techniky těla, techniky dechu, improvizace za doprovodu ticha, improvizace za doprovodu slova, hra v neutrální masce, hra ve

²³ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, 2006, s. 210.

výrazové masce, akrobacie, rozbor pohybu, technika mimu, technika „bílé pantomimy“, komedie dell'arte, antický a moderní chór, pantomimické studie v souvislosti s hubou, pantomimické studie v souvislosti s mluveným textem, text a scéna, jevištní řeč. Podstatou Lecoqovi pedagogiky byla analýza pohybů a improvizace založená na důkladném pozorování a vypěstované imaginaci. Kladl důraz na ekonomii pohybu, rozfázování, nalezení neutrálu a esence výrazu. Neutrální pohyb, stejně jako neutrální maska, je stav klidu, má organickou podobu (klid kočky, stromu, přírody). Herec má být schopen jen neutrálně být (nalézt neutrální postoj), neutrálně se hýbat (vykonávat pohyby bez jakéhokoli emocionálního zabarvení, pouze mechanicky). Je to zároveň uvolnění a zároveň otevřenost k projevu, který se stává přítomným a významným. Etudy začínaly a končily v tichu, z ticha vzešly a skončily, až nebylo co říci. Lecoq opakoval: „*mlč, hrej a divadlo přijde!*“²⁵ Jeho žáci se vydali na heroickou cestu hledání pramene a pulzu, který organizuje a vyvolává herectví, ať už pohybové či s použitím textu. Cestou objevili nové žánry pohybového divadla, které stojí na podobných principech jako činoherní herectví. „*Mim může být proto hercem, ale nejdříve existuje jako protoherec.*“²⁶ Jacques Lecoq pořádal přednášky a workshopy po celém světě, udržoval kontakty s předními evropskými scénami, spolupracoval s televizemi, jeho škola se pravidelně účastnila festivalů mimického divadla a on sám pořádal festivaly mladých mimů. Ovlivnil nejen svět pantomimy, ale učili se u něho i mnozí herci, režiséři, tanečníci a choreografové.

Od počátku 20. století vznikaly různé avantgardní směry, které tvořily novou poetiku, na niž byl zainteresován hlavně režisér a scénograf. Herec je zbaven svého postavení, identita živého herce je rozbita a důraz se klade na obrazovost jeviště a režijní záměr. V Německu v první polovině 20. století ovládlo jeviště expresionistické herectví. Mnoho herců prošlo školou Maxe Reinhardta, který kladl důraz na stylizovanou deklamaci a statické postoje. Byli ovlivněni tancem Isadory Duncanové, Dalcrozovou rytmikou, Steinerovou eurytmií a taneční kinetikou Rudolfa Labana. Mary Wigmanová, Labanova žačka, si například vytvořila vlastní dynamický styl s velkým emocionálním účinkem. Projev herce a dramatika Franka

²⁴ VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, 2006, s. 215.

²⁵ ²⁵ HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 127.

²⁶ ²⁶ HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 130.

Wedekinda byl zase přirovnáván k jevištní demonstraci harakiri. Expresionistické herectví mělo abstraktně zachytit ucelený obrys postavy, vyjádřit její duchovní gestus. Postava má být zbavena objektivního života, představovat pouze svou vnitřní podstatu. Tato abstrakce pramenila v nemožnosti zachytit složitou realitu moderního člověka. Expresionisté vycházeli, podobně jako Michail Čechov, z triády tělo – duch – duše. Herec se má osvobodit od skutečnosti, odmítnout realitu a stát se reprezentantem osudových idejí. „*Jen skutečný herec (umělec) se dokáže obnažit a předvést činy plné extáze, blízké posvátnému šílenství.*”²⁷ Projevy expresionistů byly individualizované a různorodé. Tehdejší kritika se pokoušela expresionistické herectví rozlišit např. na herce nervů se snahou se zamaskovat a herce krve, který upadá do extáze. Některé výkony směřují k čisté duchovní abstrakci, jiné k extatickému křiku. Nejznámější je tzv. ich-herectví, spojené s ich-dramatem, kde hlavní postava dominuje extatickým projevem, a všichni ostatní tvoří anonymní chór. Ich-herectví rozvíjeli např. režiséři Karl Heinz Martin a Leopold Jessner v Berlíně.

Zároveň s expresionismem se na jevištích objevily další avantgardní směry jako futurismus, dadaismus, nunismus, Appolinairův nový duch a další. Častým tématem nejen v divadelních projevech se stala moderní technická civilizace a účelem akcí byla provokace. Futuristé radikálně odmítali všechny dosavadní ideje a pojetí umělecké organické tvorby. „*Aby se divadlo zachránilo, je třeba ho zničit, je třeba, aby herci a herečky vymřeli morem.*”²⁸ To jsou slova E. G. Craiga, futuristé by ale nejraději vyhodili do povětří nejen herce, ale i režiséry, dramatiky a kritiky. Tempo tehdejší doby se vyznačovalo prudkou akcelerací, jeviště měla tedy ovládat rychlost, simultánnost a dynamický rytmus. Všechno se stává pohybem. Futurističtí aktéři nosili provokativní kostýmy a hojně používali improvizaci. Dramatickou postavu nahrazuje loutka, stroj nebo mechanický člověk a postupně se prosazuje myšlenka, že je zcela lhostejné, jestli je na jevišti herec, tanečník nebo loutka, protože je můžeme snadno nahradit pohyblivým židlí nebo třeba mlýnkem na kávu. Futuristický aktér nehraje, ale používá svoje tělo k vizuálně zvukové produkci. Např. Fortunato Depero vytvořil *Výtvarné divadlo*, které spojovalo tanec, pohyb a výtvarné

^{27 27} HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století.* Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 136.

^{28 28} HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století.* Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 177.

umění. Bylo to pět po sobě jdoucích obrazů bez děje, které na sebe nenavazovaly, obsahovaly různá taneční a pohybová čísla a skladba postav a kostýmů nedávala žádný logický smysl. Futuristé se nechali ovlivnit technikami tehdy vznikajícího filmu. Odtud pramení rozklad herecké postavy na části, záměna předmětu za herce, zmnožování i abstrakce. Filmové plátno skládá obraz z jednotlivých záběrů na detail lidské tváře, postavu, krajinu, předmět atd. a vyvolává v divákovi určité dojmy. V tomto smyslu je hodnota dojmu z pohledu na živého herce rovna hodnotě dojmu, který může vzniknout třeba na pohled do prázdné místnosti. Není důležitá přítomnost živého herce, ale konečný efekt v představivosti diváka. Futuristé se tedy přiklání k jednosměrnému médiu, jako je film, staví mezi hledištěm a jevištěm tlustou čtvrtou stěnu a komunikují pomocí znaků.

Rozdíl ve vztahu k tělu lze vysvětlit na příkladu hříčky *Podstavce a Ruce* od F. T. Marinettiho. V *Podstavcích* hrají pouze lidské nohy, opona je zdvižená pouze k pasu herců, v *Rukou* hrají pouze ruce, ruce sepnuté k modlitbě, dětský prst v nosní dírce, dětská ruka v mužské dlani atd. Herci museli dát pohybu a poloze oddělené části těla maximální výraz. O padesát let později použil podobný princip Samuel Becket, když hrály pouze kráčející nohy nebo ústa. Ale Marriónetiho nohy vyjadřovaly svým pohybem optimistickou dynamiku života, kdežto Becketovy nohy patřily osamělým lidem v moderním životě, kteří hledají oporu v mezilidských vztazích. Jeho postavy chtějí komunikovat, futuristická postava nemá vlastní touhy.

Za zmínku stojí také německý Bauhaus, který ovlivněn funkcionalismem dovedl herectví až k abstrakci, ve které se stejně jako u expresionistů ztratila konkrétnost hercova projevu. Bauhaus bylo výtvarné divadlo, kde hercovo/tanečnickovo tělo bylo jedním z materiálů a ukazovalo pouze čistý mechanismus pohybu. *Mechanický balet*, *Triadický balet*, *Cirkus*, *Tanec gest* a *Rokokokokota* Oskara Schlemmera byly syntézy pohybu, světla a hudby. Jednotlivé kostýmy figur různým způsobem omezovaly a určovaly pohyb tanečníků, měly loutkovitý vzhled a takový byl i jejich tanec. Ukazoval pouze mechaničnost pohybu, geometrickou jednoduchost a strojovitost.

Dadaisté také nedělali rozdíl mezi živým hercem, rekvizitou či maskou, ale neadorovali život moderní doby, naopak, snažili se o naprostou destrukci starého světa. Navrátili divadlu jedinečnost, konkrétnost, náhodu i chaos. Od 50. let se v Evropě i Americe pořádají tzv. *happeningy* nebo *events*, což jsou setkání určité

skupiny umělců, kteří společně improvizují za přítomnosti publika. Vlaštovkou těchto events byly akce režiséra Hugo Balla a zpěvačky Emmy Henningové, ke kterým se připojili umělci různých druhů, improvizovali náhodné situace, tančili v maskách, malovali a ničili své obrazy, simultánně recitovali atd. Vzniká tzv. antiumění nebo antiherectví, které je zasazeno do konvenční formy představení, ale v tomto časoprostoru se nesnaží o iluzi, ale o zničení divadla, o obnažení reality. Dodnes se vedou spory, co je ještě možné považovat za divadlo nebo za umění, zda může být předmět vytržen ze svého obvyklého místa a účelu považován za vystavený exponát, nebo zda skupina improvizujících tanečníků může být pokládána za taneční představení.

V. S. Mejerchold se svou antipsychologickou metodou herectví a organickou přirozeností projevu značně přispěl ke vnímání nejen hereckého pohybu. Jeho biomechanice jsem věnovala samostatnou kapitolu. V druhé polovině 20. století se o herectví uvažovalo v souvislosti se dvěma jmény, a to s již zmíněným K. S. Stanislavským a s Bertoldem Brechtem. Bertolt Brecht byl německý režisér, dramatik a teoretik. Originální poetika jeho inscenací se staví do protikladu k iluzivnímu realismu nebo naturalismu a poskytuje novou divadelnost a hravost. Jeho zcizující herectví je velkou úlevou po dogmaticky interpretované psychologické metodě Stanislavského. 20. století se nese v duchu vědy, což se samozřejmě přenáší i na divadlo. Meziválečná avantgarda se hlásila k vědě ve svých laboratorních experimentech. Brecht chtěl klasické prožívání spojené s katarzí nahradit zábavou a radostí z myšlení. Jeho herec má mít nadhled, má analyzovat a jeho divák je na tom stejně. Do hry jsou vkládány tzv. zcizovací efekty. Zcizovací princip vychází z toho, že věci jeví se nám jako samozřejmé je třeba zpochybnit, abychom nad nimi znovu a jinak přemýšleli. V okamžicích, kdy se ve hře schyluje k nějaké nebezpečně citově vypjaté situaci, může herec vystoupit z role a okomentovat ji, zazpívat píseň či recitovat. Zkrátka zabránit sobě i divákovi ztotožnit se s postavou a podlehnout emoci. Zcizování trénovali herci na zkouškách vyměňováním rolí, citováním svého textu ve třetí osobě atd. Samotným tělem a pohybem se Brecht nijak zvlášť nezabýval, ale poukazuje na něj k ucelenému obrazu hereckých metod.

Mezi zajímavé osobnosti divadelní avantgardy patří i polský režisér a výtvarník Tadeusz Kantor se svým divadlem smrti. Tvořil autorské inscenace, jeho zvláštní soubor byl poskládaný z širokého spektra různých profesí. Snažil se o

neustálé vytváření a boření iluze v kontaktu s realitou. Jeho podivné postavy – manekýni se pohybovali na hranici bytí a nebytí, života a smrti. Jejich chování nemělo logické vysvětlení, neplatily pro ně žádné obecné principy lidského života. V období tzv. happeningů uváděl performance, kde figuroval jako dirigent a ostatní aktéři hráli pod jeho taktovkou. Jednotlivé akce spolu nesouvisely, podléhaly náhodě nebo jeho aktuálnímu nápadu. Po jevišti například proběhla žena a zuřivě kolem sebe rozhazovala lžičky a nikdo nevěděl proč. Zde nacházím jistou podobnost s Mercem Cunninghamem a jeho strukturovaně improvizovaným představením, které řídil ze zákulisí nebo pomocí počítače a které stálo na principu náhody. Wim Vandekeybus si zase do svých projektů záměrně vybírá tanečnický a herce s odlišnými profesními zkušenostmi a také neherce nejrozličnějších povolání. A tak se dostáváme k přelévání hereckého světa do tanečního a tanečního do hereckého. Reformátoři tanečního umění, tanečníci a choreografové jako byli Isadora Duncanová, Mary Wigmanová, Martha Grahamová, Kurt Jooss, Merce Cunningham, Steve Paxton, Pina Bauschová, Mats Ek, William Forsythe a mnoho dalších zcela nesporně ovlivnili jak svět taneční, tak dramatický. Vždyť Pina Bauschová, která je považována za zakladatelku tanečního divadla, maže rozdíl mezi pojmy divadlo a tanec. Pojďme si tedy objasnit pojmy a vytyčit základní znaky, které má dramatické divadlo s tancem společné a ve kterých se liší.

Existuje spousta rozličných definic umění. Obecně lze říci, že umění je úmyslné tvoření nebo jednání, jehož výsledky či výtvořiny vynikají určitou estetickou hodnotou. Je podmíněno sdílením s dalšími lidmi, jistou výjimkou mohou být účelová umění (zdobení předmětů, terapie uměním, propagace...). Tradičně se umění dělí na dva základní druhy, a to výtvarná umění (malířství, sochařství, architektura...) a umění hudební nebo také performativní (divadlo, hudba, tanec, zpěv...). Divadlo je obecně chápáno jako představení vytvářené herci, zpěváky či tanečnický za účasti diváků. Drama můžeme vnímat jako literární dílo nebo jako scénický útvar. Tradičně zobrazuje děj, který se rozvíjí vlivem protikladných sil, konfliktem lidských charakterů. Pojem činohra se užívá v několika různých významech, zásadním kritériem je pro něj mluvené slovo na jevišti. Může označovat inscenaci, divadelní soubor, budovu nebo bližší určení vyjadřovacího prostředku – jednání a řeč, tedy činoherní herectví.

Drama se vyznačuje několika specifickými znaky. Prvním je bezprostřední hrané jednání a přímá řeč herců na jevišti před obecnstvem. Děje se tak v dramatickém čase a v uceleném dramatickém ději. Nejdůležitější složkou je herecké jednání, ale působí zde i jiná umění, jako je hudba, tanec, výtvarné umění (scénografie, kostýmy, světelný design) a další technické prostředky (projekce, film, živá kamera, jevištní mašinérie atd.). Drama a celkově divadlo je tedy uměním syntetickým, využívá mnoho uměleckých druhů sloužících jedné myšlence. Také je uměním kolektivním, protože se na něm podílí široké spektrum profesí. Dalším důležitým znakem je interaktivnost, čímž se odlišuje od výtvarných umění i filmu. Divadelní umění je uměním daného okamžiku, pomíjejícím, neopakovatelným a ve svém působení čistě subjektivním. Nese s sebou určitou nedokončenost, výsledek ovlivňuje a dotváří divák. (To je přidaná hodnota výtvarných objektů a instalací uváděných v galeriích performativním způsobem). Důležitým znakem je také paralelnost smyslového vnímání. V zásadě se jedná o opticko-akustické a časoprostorové vnímání, ale divadlo vstřebáváme všemi smysly. Zajímavým experimentem jsou inscenace zaměřené právě na smysly, divák se setkává s vůněmi, chutí či dotykem. Posledním znakem je tematická omezenost, čímž se dostáváme k předmětu dramatu.

Předmětem dramatu je vždy člověk (pokud pomineme divadelní avantgardu a experimenty). Člověk je tvor společenský, žije v určitých kulturních a sociálních podmínkách a v určité době. Obsahem dramatu může být pouze vztah hlavního hrdiny k ostatním lidem. Charaktery postav a jejich motivace se projeví v mezních situacích. V každém dramatu lze rozpoznat tzv. hybný děj, kdy postava nebo postavy o něco usilují, a tzv. protiděj, kdy jiná postava či postavy jednají proti vůli prvních. Většinou má drama jednoho nebo více hlavních hrdinů, ale existují i dramata kolektivní. Postava může držet od začátku do konce určitý typ charakteru, nebo může projít vývojem. Tak se děje nejčastěji v psychologickém dramatu, postava během různých situací přehodnocuje své postoje a myšlenky. Divák by se měl s hlavním hrdinou ztotožnit, prožívat s ním jeho pocity, přemýšlet o daném tématu a vytvořit si vlastní názor. Nakonec by měl projít katarzí, jakousi duševní očišťovnou a povznesením.

Základní a nepostradatelnou vyjadřovací formou dramatu je dialog. První dialog vznikl roku 534. př. n. l., když Thespis oddělil jednoho herce od chóru, a tak

mohlo vzniknout i drama. Dialog je rozhovor jedné a více postav a bez něj drama není možné. Drama vzniká z dramatického děje, z dramatických charakterů postav, které jednají pomocí dialogu. Dialog může být funkční (směřuje k dramatickému cíli), opisný (vyvolává představu místa, události nebo atmosféry) nebo aforistický (stylizovaný tvar funkčního dialogu s vysokou intelektuální a uměleckou hodnotou). Zvláštní formou hlasitého projevu vlastních myšlenek je monolog. Jedná se vlastně o rozhovor jedné postavy se sebou samou, díky níž je divák vtažen do jejího vnitřního světa. Pokud má monolog dialogický charakter, nebrzdí děj. Může mít i opisný charakter, pokud postava například přemýšlí nad minulostí nebo analyzuje své pocity. V tu chvíli se děj zastaví a dramaticčnost se snižuje. Existuje ještě tzv. řeč stranou, což je krátká forma monologu, postava sdělí sobě a divákům své myšlenky nahlas, ale její partneři na jevišti ji neslyší.

Stavba dramatu se ustálila od dob antiky na pěti, resp. šesti částech. *Expozice* je úvodem hry, *kolize* označuje zápletku, *krize* její vyvrcholení, *peripetie* zdánlivě problémy vyřeší nebo ukáže jejich možnosti a *katastrofa* je závěr hry, rozuzlení, v tragédii tragický závěr, v komedii naopak šťastný konec. *Katarze* může být ještě součástí hry, nebo je očekávána u tvůrců a diváku individuálně po skončení.

Úlohou a smyslem divadla, a to divadla jakéhokoli druhu, je komunikace. Může to být komunikace založená na společném sdílení tak elementárního prvku, jako je například pohyb v kruhu a radost z tohoto pohybu. Stejně tak může jít o sdílení složité filozofické otázky. Prostředky umělecké komunikace mohou být různé, ale hlavním cílem by měla být komunikace s divákem. Tvůrci by měli dbát na to, aby se jejich umění nestalo samoúčelným, aby neztratilo svůj význam. Umění by mělo intelektuálně, duševně a emocionálně obohacovat jak samotné tvůrce, tak diváky.

Tanec je považován za samostatný druh umění. Definovat tanec není lehký úkol. Obecně lze říci, že tanec je pohybové vyjádření subjektivních citových stavů člověka, a to vědomě řízenou činností vycházející ze zkušenosti. Tanec má nepřeberné množství podob, forem a technik. Ve své elementárnosti může být považován za univerzálně srozumitelný vyjadřovací prostředek, ale tato myšlenka má velmi tenkou hranici. Pro porozumění konkrétnímu tanci je třeba znát kulturu, ve které vznikl, historicko-estetické souvislosti a pohybovo-motorický kód dané kultury (běžné pohybové chování a vztah k tělu). Tanec může vyjadřovat také čistě formální

hledání pohybových možností těla. Pojmem balet můžeme označovat jak klasickou taneční techniku, tak celovečerní taneční představení, které tuto techniku využívá. Balet nemá striktně danou stavbu, tak jako drama, ale většinou se skládá z jednotlivých tanečních čísel, které dohromady tvoří ucelený příběh. Tanečním představením můžeme myslet inscenaci obsahující jakékoli taneční techniky a pohybové prostředky. Taneční divadlo je druh divadla, které odmítá pouhé ornamentální a abstraktní formy tance, ale stává se ucelenou scénickou výpovědí, jaké je schopno kvalitní divadlo (drama). Nemusí si ke sdělnosti pomáhat posunčinou či jinými prostředky, protože využívá dramatické předpoklady pohybu. Současný tanec lze opět chápat jako označení taneční techniky, která vychází z přirozeného pohybu a respektuje jej nebo jako scénický útvar, který tuto techniku využívá.

Nyní porovnáme specifické znaky dramatu a tance ve smyslu tanečního představení libovolné techniky a bez ohledu na to, jestli ztvárňuje příběh či nikoli. Pokud nejdůležitějším znakem dramatu je přímá řeč herců, v tanci to bude taneční projev tanečníků na jevišti. Vedle přímé řeči herce ale najdeme neverbální komunikaci, jednání pohybem, stylizovaný pohyb, tanec, zpěv a prakticky jakoukoli jinou lidskou činnost. A také tanečníci se dokáží na jevišti pohybovat civilně, používat hlas, mluvené slovo atd. K identifikaci divadelního druhu musí vždy převažovat hlavní vyjadřovací prostředek, ale není třeba se bránit jiným. Nástrojem tance i dramatu je přeci tělo ve své komplexnosti a je přirozené, že vyvstane potřeba ho použít jinak. V současné době se mnozí herci a tanečníci blíží ve svých schopnostech pojmu totální nebo syntetický herec. Samozřejmě je vždy na režisérovi či choreografovi, aby zvážil, které vyjadřovací prostředky jsou pro konkrétního performeru dosažitelné.

S dramatickým časem se potýká drama i tanec, i když by se mohlo zdát, že jiným způsobem, v zásadě je princip stejný. Dramatický čas je „představovaný“, určitou představu o něm má autor i tvůrci a také může představovat imaginární čas postavy. V divadelní hře může uběhnout několik let, ale čas hry se může rovnat i reálnému času představení. I přesto se hra odehrává v dramatickém čase, protože dramatický čas je jinak členěný, dokáže vyvolat iluzi zastavení, zpomalení, zrychlení, zkrácení, prodloužení, může se vracet a opakovat na rozdíl od chronometrického času. Prožitek jedné reálné minuty se v divadle může ztvárňovat

třeba hodinu a naopak. To je možné právě díky divadelním prostředkům, jako jsou rytmus, tempo, dynamika, napětí a temporytmus.

Podobně je to s dramatickým prostorem. Pokud vidíme nějakou reálnou scénografii, jako je třeba zařízený pokoj, pro herce ani pro diváka nebude těžké uvěřit jeho reálnosti v rámci hry. Se scénografií nebo bez ní se ovšem herec i tanečník setkává s prostorem v úplně jiném smyslu. A to je „smysl pro dramatický prostor“, nebo také „prostorové vnímání“. Pro tanečníka je prostor jeho prvním partnerem, je to veličina, bez které by nebyl možný tanec. Tanec neustále pracuje s představou vnitřního prostoru (uvnitř těla) a představou prostoru vnějšího. Klíčovým je vztah tanečníka k tomuto prostoru, schopnost existovat v něm pravdivě. Vedle reálného prostoru, který vidí divák, existuje paralelně prostor představovaný performerem, a právě díky jeho pohybovému ztvárnění je divák schopný číst významy nebo je cítit. Dramatický prostor je ve své podstatě dynamický, tvoří složitou konstrukci vzájemně spjatých a napjatých významů. Význam může nést samotné postavení tanečníka či herce do určité části jeviště a způsob, jakým se tam dostane. Určující je také jeho prostorový vztah a postoj k neživému materiálu na jevišti a k dalším aktérům. Prostor prožívá každý člověk jiným způsobem a na jevišti tomu není jinak. Každý pohyb znamená změnu, na kterou přichází reakce, a tak se dramatický prostor neustále mění.

Dramatický děj je příznačný pro drama, tanec s ním pracovat může, ale nemusí. Tanec si může vystačit i s elementárními divadelními principy, nemusí ztvárňovat fiktivní postavy ani příběh. Taneční duet může mít charakter dialogu, ale výsledek této pohybové konverzace nemusí posouvat konkrétní děj nebo myšlenku zřetelně jinam. Musí být ale součástí v celku, kde tvoří nezaměnitelný význam, byť pouze temporytmický a estetický.

Syntetičnost, kolektivnost a interaktivnost je znakem všech divadelních umění, tedy i tance. Předmětem tance je stejně jako v dramatu člověk, jeho pocity, prožitky, myšlenky a touhy. Hybný děj a protiděj, který lze s jistotou najít v dramatu, je v tanci někdy složité rozpoznat, ale nachází se zde také, byť ve své nejjednodušší formě. Nemusí jít o střet zájmu dvou a více lidí, může jít o vnitřní zápas jednoho člověka nebo pouze složek jeho charakteru. Ale bez záměru něco změnit a bez cesty ke změně není pohyb, tedy ani divadla. Dramatická postava se v tanci může a nemusí vyskytovat. Tanečník nemusí být nositelem role, často tančí sám za sebe,

znázorňuje jen část osobnosti, nebo nějakou zcela abstraktní hmotu, stín, vodu, světlo apod. Katarze je opět společná pro všechny divadelní žánry.

2.2. Tanec a loutka

Historii a teorii loutkového divadla je věnována druhá kapitola, nebudu se tedy vracet k vymezování pojmů a specifických znaků nebo se probírat historickými souvislostmi. Nedají se totiž přesně určit momenty, kdy by se cíleně uvažovalo o vztahu tance a loutky. Důvodem je pravděpodobně jejich neoddělitelnost. Vždyť předchůdce marionety – loutka à la planchette – nedokázala v podstatě nic jiného, než napodobit tanec. Loutka, stejně jako tanec, v sobě nese vysokou míru stylizace. Stylizace je tedy zásadní veličinou pro pochopení jejich vzájemného vztahu.

Stylizace je „*poměrně značná, esteticky účinná forma uměleckého zobrazení skutečnosti podle možnosti a povahy výrazových prostředků jednotlivých druhů umění. Stylizace je jedním z hlavních prostředků jednak uměleckého výrazu, jednak žánrové a druhové odlišnosti umění.*“²⁹ Obecná definice umělecké stylizace není pro divadelní stylizaci dostačující. Proces stylizace je totiž založen především na výběru prvků, cíleném upřednostnění jedněch na úkor druhých. „*V časoprostorových uměních to znamená jejich rytmické uspořádání, dynamické odlišení a tvarové i barevné zvýraznění. To vše se týká i pohybové stylizace v činohře, opeře, pantomimě a v tanci, ovšem v různé míře.*“³⁰ Z řečeného vyplývá, že každý pohyb prováděný v rámci nějakého performativního umění je stylizovaný. I obyčejná chůze realistického herectví je záměrně volena tak, aby působila civilně a děje se tak v nerealistickém čase, v dramatických podmínkách. Pohyb civilního herectví je „čistší“ než skutečný civilní pohybový projev. I když se budeme snažit pomocí loutky znázornit civilní pohyb, samotný fakt oživení neživého předmětu tomu zabrání. Pohyb loutky je vždy vysoce stylizovaný. „*K přesnému tvarování, časovému limitování a silovému dávkování jednotlivých gest a pohybů – v rámci různých stylových řádů – je třeba jemně vypěstovaného pohybového smyslu (včetně temporytmické a prostorové citlivosti) - ovšem pěstované spolu s představivostí a pohybovou fantazií, (...).*“³¹ Herec – loutkoherec musí mít pro zvládnutí vedení loutky a tance s loutkou nejdříve zvládnutý pohyb vlastního těla a musí být do jisté míry tanečně vzdělán. Aby mohla

²⁹ KRÖSCHLOVÁ, Eva: *Jevištní pohyb. Herecká pohybová výchova*. Akademie múzických umění v Praze, 2003, s. 46.

³⁰ Tamtéž.

jeho loutka například tančit klasický balet, není třeba, aby to dokázal sám, ale aby znal jeho principy a mohl je uskutečnit s loutkou.

Charakter stylizace pohybu loutky má nekonečné množství variant. Pokusím se identifikovat několik nejčastějších způsobů pohybu loutky. Prvním způsobem je pohyb jednající, loutka se chová jako bytost s vlastní vůlí a hraje podobně jako činoherní herec. Tato loutka může tančit, iluze její vlastní vůle je zachována a tančit může společenský nebo jakýkoli jiný tanec, a to pro zábavu a dle svých schopností. Loutka se může pohybovat stylizovaněji, než je její běžná rovina, ale pohyb se nejeví jako taneční. Dalším stupněm je pohyb taneční, ale ve smyslu divadelní výrazovosti, nemusí ctít konkrétní taneční techniku. Posledním stupněm je zbavení loutky vlastní vůle, loutka se stává materiálem, je jakousi prodlouženou rukou tanečníka/herce. Ten ji použije jinak, než bylo dosud běžné, k vyjádření jiné myšlenky, jiného významu. Loutka se samozřejmě může pohybovat jakkoli, výsledek jejího působení plně závisí na jejím vodiči.

Vodič může být skrytý (to je v dnešní době výjimkou) nebo přiznaný. Vztah přiznaného vodiče s loutkou může mít mnoho podob. Herec může loutce sloužit, jeho kostým je v tu chvíli volen tak, aby neodváděl pozornost od loutky, a samotný herec nemá ve hře vlastní roli, loutka o něm „neví“. Častým jevem na současných loutkových scénách (běžně v České republice) je dublovaná loutka – její vodič je oblečen ve stejném kostýmu a příležitostně hraje činoherně, příležitostně s loutkou. Loutka může stejně tak fungovat vedle činoherního herce. Technicky velmi náročné je vytvoření rovnocenného vztahu herce jako postavy a zároveň vodiče loutky, je to však velmi efektní. Většinou je poměr pozornosti směřován více na jednu postavu, buď herec slouží loutce, nebo loutka sekunduje herci, ale mohou hrát i jako rovnocenní partneři. Pokud se loutka i herec v tomto vztahu pohybují nebo tančí, musí herec rozdělit nejen svou mysl do dvou postav, ale také své tělo. K zvládnutí této techniky je zapotřebí důkladné přípravy a tréninku.

2.3. Hranice mezi divadlem, tancem a loutkou

Stále mě napadá otázka, kde je hranice mezi divadlem a tancem, co je ještě herectví, co je herectví pohybové, jak uchopit pojem moderní pantomimy a co lze označit jako tanec. A můžeme jasně říci, kdy se loutka pohybuje a kdy tančí?

³¹ Tamtéž.

Kdykoli se mi podaří najít nějakou definici nebo vysvětlení, netrvá to dlouho a objeví se něco, co danou myšlenku vyvrátí.

Harro Siegel, významný německý loutkář, píše ve své úvaze *Herec a loutkoherec*, že „žádný loutkoherec nemůže nebýt zároveň hercem.”³² Loutky jsou ztvárněním lidí či jiných bytostí, můžeme je považovat za masky celého těla, kterými se zblízka manipuluje, namísto toho, aby si je herec oblékl. Dotýkáme se tak hranice, kde herectví a loutkoherectví přechází plynule jedno v druhé. Současná přítomnost herců a loutek na jevišti a jejich vzájemná interakce je dnes naprostou samozřejmostí. Na jevištích (i mimo něj) můžeme vidět loutky různých typů samostatně i dohromady, včetně divadla masek. Dostáváme se k dalšímu prolínání, protože hra s maskou zrovna tak náleží pohybovému divadlu, divadlu mimickému i loutkovému. Divadlo masek se často účastní divadelních festivalů a díky nim dochází k seznamování herců s mimy a jejich vzájemnému ovlivňování. „*Japonské divadlo Nô předalo své principy divadlu Bunraku a Bunraku si vzali za vzor herce divadla Kabuki.*”³³ Na druhou stranu z historie víme, že kočovní umělci ovládali herecké, pohybové, taneční, artistické, hudební i loutkové umění zároveň. Je tedy jejich vzájemná separace nepřirozená? Nebylo by správné, abychom vnímali loutkové divadlo izolovaně, jako samostatný fenomén? Stejně tak je to i s ostatním uměním. Pokud se rozhodneme vstoupit do neprobádaných vod nových vyjadřovacích prostředků a nebudeme se omezovat stylistickou formou, otevřou se nám hranice. Můžeme dosáhnout nečekaných výsledků, můžeme objevit vlastní specifický jazyk, můžeme najít přesně takové prostředky, pomocí kterých vyjádříme to, co chceme. Můžeme. Také můžeme šlápnout úplně vedle. Ale to je ona svoboda, která s sebou přináší zodpovědnost. Není žádnou ostudou škrtnout scénu, změnit choreografii nebo zrušit premiéru. Ostudou je to nezkoušet. A na můj vkus příliš mnoho umělců šlape ve svých vyježděných kolejích a stagnuje ve vývoji ze strachu z neznámého. Naštěstí tvůrčí umělci stále existují, o jednom z nich je tato diplomová práce.

³² NICULESCU, Margareta ed., kolektiv autorů: *Světové loutkářství. Současné loutkové divadlo slovem i obrazem*. Orbis, Praha 1966, s. 20.

³³ NICULESCU, Margareta ed., kolektiv autorů: *Světové loutkářství. Současné loutkové divadlo slovem i obrazem*. Orbis, Praha 1966, s. 21.

3. Biomechanika

Mechanika se zabývá pohybem a změnami tvaru těles. Biomechanika člověka pak pohybem lidského těla a změnami tvaru lidských tkání. Je to „speciální užitá vědecká disciplína, která s použitím fyzikálních poznatků zkoumá vliv vnitřních sil na lidské nebo zvířecí tělo za klidu i za pohybu; z tohoto hlediska studuje také pohybové ústrojí a podmínky prostředí. Opírá se především o mechaniku a anatomii, hlavně funkcionální. Pomocnou naukou je kineziologie.“³⁴ Biomechanika v divadelním pojmosloví nás zavede k osobnosti režiséra a divadelního reformátora V. E. Mejercholda. Zjednodušeně lze říci, že svou hereckou metodu vystavěl v protikladu k metodě K. S. Stanislavského. Stanislavskij se herecké přirozenosti snažil dosáhnout pomocí vnitřních technik, jeho tzv. psychotechnika velmi podrobně analyzovala lidské myšlenky a emoce. Naproti tomu Mejerchold staví svou biomechaniku založenou na fyzickém tréninku na reflexivní teorii. Podle ní nemá být herec prioritně naladěn nějakou emocí, ale má bezprostředně přijmout impulzy zvenčí a reagovat na ně. Jeho reflexivní jednání pak vyvolá periferně vnímanou emoci. Motorem pro hru je podle Stanislavského emoce a podtext, podle Mejercholda vnější podnět přicházející od partnera nebo z jeviště. Není to ovšem tak jednoduché, protože Stanislavského herec reaguje na své partnery a prostředí a Mejercholdův je zase emocionálně naladěn. Je třeba podotknout, že všechny herecké techniky se víceméně snaží o tentýž výsledek, chtějí co nejpřirozeněji vytvořit žijící svět na jevišti. Reflexivní teorie přesouvá naši pozornost z psychologické úrovně jednání k fyziologické stránce hercova pohybu.

*„Je-li hercovo chování tvorbou plastických forem v prostoru, pak jeho umění záleží na správně používaných výrazových prostředcích těla. To znamená, že tvorba nemůže začínat od nitra, prožívání a psychotechniky, ale zvenjšku, od pohybu dokonale tvárného těla, kterému je vlastní snadná a rychlá reflexivní rozhodnost.“*³⁵ Mejerchold vypracoval řadu pohybových etud inspirovaných sportem a cirkusem. Etudy byly přesně rozfázované, propojené s dechem a při každém pohybu bylo zapojeno celé tělo (např. střelba z luku, hod kamenem, fackování, bodnutí dýkou

³⁴ KRÖSCHLOVÁ, Eva: *Jevištní pohyb. Herecká pohybová výchova*. Akademie múzických umění v Praze, 2003, s. 71.

³⁵ HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 157.

atd.). Zásadním momentem byl znak odvratu, který předcházal samotnému gestu. Tento pohyb se v protikladném směru podobá pozdějšímu pojmu před-gesta, které činí herec před hlavním gestem, aby jej dramaticky zdůraznil. Před-gestu náleží nádech a hlavnímu pohybu výdech. Duda Paiva užívá při své práci pojem kontra pohyb (contra motion) a bez něj by se jeho loutky neobešly. „*Dnešní biomechanika je systém, z něhož nadále vycházíme, avšak nepřenášíme ho na jeviště v úplnosti. Biomechanika to je systém tréninku, jak byl vypracován na základě mých dlouholetých zkušeností ze spolupráce s herci (...) Herec si musí vytvořit zásobu nejrůznějších návyků, které uplatní až při vytváření některé postavy. Biomechanika mu pomáhá získat nejpotřebnější návyky.*”³⁶

Základní podmínkou pro biomechanická cvičení je osvojení správného dechu. Dýchání je fyziologický proces výměny plynů (kyslíku a oxidu uhličitého) mezi organismem a okolním prostředím. I když je to proces zcela přirozený, lidé si během života většinou vypěstují špatné návyky. Přirozený dech se skládá z nádechu, výdechu a dechové pauzy a má svou specifickou techniku. Jedním ze způsobů, jak se navrátit ke zdravému dýchání, je osvojení plného jógového dechu. Ten v sobě spojuje tři druhy dýchání. Prvním je břišní neboli brániční dech, kdy se naplňuje vzduchem spodní část břicha a při kterém se využívá největší kapacita plic. Hrudní dech, při kterém se žebra rozpínají do stran, už využívá omezenou kapacitu, dech je kratší a povrchnější. Podklíčkovým dechem naplňujeme vzduchem jen hroty plic, nadzvedávají se klíční kosti a dech je velmi krátký a rychlý. Na hrudní a podklíčkový dech přecházíme v duševní nepohodě, stresu až panice. Plný jógový dech využívá všechny tři roviny, vzniká plynulá vlna vzduchu. Taneční techniky využívají dech také mechanickým způsobem. Některé techniky jsou na dechu založeny (technika Marty Grahamové nebo José Limón), principy současného tance, které vycházejí z přirozeného pohybu, s dechem samozřejmě pracují. Rytmus dechu v běžném životě je nekonečně pestrý, a tak i dramatická práce s dechem skýtá obrovské možnosti. Biomechanická cvičení využívají celou škálu dechového fondu. „*Vědomé změny dechového rytmu mohou zpětně ovlivnit pocit až k prožitku (odpovídajícímu změně situace ve hře a vztahu k ní).*”³⁷

³⁶ HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 162.

³⁷ KRÖSCHLOVÁ, Eva: *Jevištní pohyb. Herecká pohybová výchova*. Akademie múzických umění v Praze, 2003, s. 23.

Pokud chceme vytvořit iluzi žijící bytosti pomocí loutky, přímo se nám nabízí začít u základního lidského pohybu – dechu. Samozřejmě je podmínkou mít vhodnou loutku, marioneta je v tomto ohledu většinou omezená, maňásek, který je voděný přímo, je jednodušší. Když si tedy navlečeme loutku na ruku, uvědomíme si, kde má loutka centrum těla, jakým způsobem drží svou osu těla a kde leží její hrudník – centrum emocí a dechu. Herec se nejdříve učí s loutkou dýchat. Veškerý pohyb, který loutka činí, provádí s aktivním centrem těla a s citlivým hrudníkem. Protože pokud loutka nedýchá, nežije. V kapitole o loutkoherectví jsem se zmínila o tom, že pohyb loutky by měl být rozfázovaný. Rozfázovaný je i pohyb herce na jevišti, záleží ovšem na míře stylizace. V civilním herectví to bude nepatrné, na velkém jevišti znatelné a směrem k pantomimě zcela očividné. Herectví s loutkou je vysoce stylizované a bez důsledného pohybového členění se akce loutky rozmaže a stane se nečitelnou a nepravděpodobnou. Tak jako si herec osvojí biomechanické principy ve svém těle, tak si loutkoherec musí osvojit biomechanické možnosti své loutky.

4. Život a dílo Dudy Paivy

Duda Paiva (vlastním jménem Eduardo de Paiva Souza) je tanečník, choreograf, loutkoherec, loutkář a režisér. Narodil se v Brazílii 6. 8. 1976. Ve svých čtrnácti letech začal studovat herectví na soukromé škole. Vzhledem k hlasovým indispozicím v dospívání se zaměřil více na pohyb a fyzickou řeč těla a poté přešel na taneční školu. O několik let později se dostal do Japonska, kde studoval tanec Butó u Kazua Ohna. V roce 1996 přišel do Nizozemí jako tanečník a spolupracoval s takovými choreografy a skupinami jako RAZ³⁸, Rogie & Company, Itzik Galili, Paul Selwyn Norton nebo Ron Bunzl. Lásku k loutkám našel díky dnes již zaniklé izraelské skupině loutkářů Gertrude Theater, na kterou se napojil. Velkým učitelem mu byl Neville Tranter, australský loutkoherec, loutkář a režisér žijící v Amsterdamu, který vyvinul specifický styl vodění loutky.

*„Dokonce, i když jsem byl tanečník, vždy jsem se snažil dostat do kontaktu s diváky, najít takové to kliknutí mezi námi. Pracoval jsem se všemi druhy choreografů a vždy jsem se snažil strhnout čtvrtou stěnu mezi performerem a publikem.”*³⁹ Fascinován světem, který se skrývá za prolomením čtvrté stěny, hledal Paiva novou formu, která by mu to umožnila. A našel ji právě ve spojení tance a loutky. Loutka vystřižená z pružné pěny má mnoho výhod, je variabilní a plastická. Podrobně o ní píše v kapitole *Loutka Dudy Paivy*. S tímto typem loutky se setkal v již zmíněném divadle Gertrude Theater. Neville Tranter se s Paivou podělil o svou celoživotní zkušenost. Své loutky si vyrábí sám, je s nimi na jevišti jako rovnocenný partner a vzniká tak specifický dialog mezi živým hercem - vodičem loutky a oživovanou loutkou. Právě spojení této iluze se současným tancem vytváří zcela novou divadelní poetiku. *„Tyto objekty ožívají prostřednictvím představivosti publika. To mi dává přesně ten druh důvěrnosti s diváky, který jsem hledal jako tanečník.”*⁴⁰

Duda Paiva se proslavil inscenací *Angel [Anděl]*, se kterou roku 2005 vyhrál hlavní cenu mezinárodního loutkového festivalu Spectaculo Interesse v Ostravě a se kterou procestoval celý svět. Následovaly další inscenace, které také slavily úspěchy po celém světě. Duda Paiva vytvořil spojením tance a loutkoherectví specifický

³⁸ Dana Raz Dance Project

³⁹ Korzo [online] Duda Paiva [cit. 1. 6. 2019] Dostupné z: <https://www.korzo.nl/en/production-house/choreographers/duda-paiva>, vlastní překlad.

⁴⁰ Tamtéž.

divadelní jazyk. V rámci workshopů, které pořádá jeho skupina Duda Paiva Company, předává již řadu let své cenné zkušenosti. Je uznávanou mezinárodní divadelní osobností. V současné době žije v Amsterdamu v Nizozemsku, ale velmi často je na cestách po celém světě.

V této kapitole se budu snažit chronologicky zaznamenat všechny inscenace, které Duda Paiva vytvořil nebo se na nich velkou částí podílel. Některým věnuji větší prostor, jiné pouze zmíním, a to v závislosti na jejich dohledatelnosti či důležitosti. Vybrané inscenace podrobně rozebírám v závěru práce. Charakterizuji také působení Duda Paiva Company.

4.1. Raná tvorba

S vlastním autorským loutkovým představením debutoval Duda Paiva v roce 1998 na festivalu CaDance v Nizozemsku, inscenace se jmenovala *Loot [Kořist]*. Od té doby spolupracoval s mnoha významnými choreografy, režiséry a dalšími umělci. Před založením vlastní divadelní skupiny navázal významnou spolupráci s Mischou van Dullemenem, Ulrike Quadeovou a Shintarem Ouem.

V roce 2000 vytvořil s Mischou van Dullemenem představení *Marvin*. Humorný duet se inspiroval příběhem britského spisovatele Sakiho a pojednával o bizarním vztahu matky se svým synem. S choreografem Mischou van Dullemenem pak spolupracoval na několika dalších projektech. *Marvin* byl portrét chlapce, který si vytváří vlastní magický svět pomocí své fantazie. Jedinou společností jsou mu předměty v jeho pokoji, a tak ho do jiného světa dokáže unést naddimenzovaný stůl, židle nebo plyšový Mickey Mouse. O patnáct let později uvedl toto představení v Divadle loutek v Ostravě. Účinkovalo v něm pět herců a hostující tanečnický Filip Staněk. Příběh zůstal podobný předloze, jen dětský pokoj se proměnil v internátní a místo matky zde figurovaly tři vychovatelky, herci na vysokých koturnách v groteskně vycpaných kostýmech. Marvin tu měl i kamarády, chlapce a dívku ze stejné školy, ale ti mohli být i pouhým výplodem jeho fantazie. Tato inscenace navštívila největší mezinárodní loutkářský festival v Charleville – Mezieres ve Francii, loutkářský festival v Polsku a představila se na menším turné po Španělsku. Podrobněji se jí věnuji v poslední kapitole.

Úzkou spolupráci navázal Paiva s podobně všestrannou umělkyní Ulrike Quadeovou. Vytvořili duo *Quade & Paiva*, které se snažilo o jednoduchost a

poetičnost prostřednictvím různých disciplín (fyzické divadlo, tanec, loutkářství, video, hudba, objekty, scénografie). Tak vznikly inscenace *Oyster Boy* [Ústřičný chlapec], *Dead orange walk* [Mrtvá oranžová procházka], *Two old ladies* [Dvě staré dámy], *Silk* [Hedvábí] a dvě sóla *Nude Volume/Angel* [Nahá hlasitost/Anděl]. V *Dead orange walk* (2003) vytvořili pomocí tance, hudby, loutek, instalací, videa a textu atmosférické obrazy ze života Fridy Kahlo. Byl to bolestný i vtipný portrét této proslulé mexické malířky. Pro představení *Two old ladies* (2004) si inspiraci vzali z příběhu nizozemského spisovatele Toona Tellegena o dvou starých dámách. Pojednává o dvou celoživotně spjatých duších, které se přes snahy k odchodu nedokážou opustit. Jejich podivné, dusivé a zároveň milující přátelství se jim stane osudným a otázkou zůstává, zdali to bylo z lásky. Inscenace *Silk* má také literární předlohu. Je inspirována stejnojmenným bestsellerem italského spisovatele a dramatika Alessandra Barrica. Roku 2005 se Paiva se svým sólem *Angel* zúčastnil festivalu Spectaculo Interesse v Ostravě, vyhrál s ním hlavní cenu i cenu diváků, a to odstartovalo jeho sólovou dráhu. Po čtyřech letech spolupráce se Paiva a Quadeová vydávají každý svou cestou. Ulrike Quadeová se nadále věnuje loutce, tanci, fyzickému divadlu, ale hlavní důraz přenechává osobité scénografii a obrazovosti představení, sama svou skupinu Ulrike Quade Company zařazuje do druhu vizuálního divadla. O tom svědčí například její slavné představení *Coco Chanel*, kde se také objevuje molitanová loutka ve spojení s tancem, ale vzhledem k celku má méně prostoru a mluví odlišným divadelním jazykem. „Pro mě byla ta společná tvorba spíše laboratoří, kde jsme měli možnost zkoumat, co je náš vlastní styl, zkoumali jsme práci s loutkou, způsoby vodění, a získali jsme tak zkušenosti, a hlavně jsme si ujasnili, v čem bychom chtěli, ale už každý sám, pokračovat.”⁴¹

Paiva spolupracoval také s významným tanečníkem a choreografem Shintarem Ouem původem z Japonska, který prošel soubory Hamburského baletu, Nederlands Dans Theater, Cullbergballeten a dnes působí jako choreograf a tanečník v Holandsku, Japonsku, Izraeli a Švédsku. Společně stáli na jevišti i s Ulrike Quadeovou v představení *Oyster Boy* v roce 2001. To nás zavedlo do světa dvou děsivých, ale sympatických postav. Tito nepochopení vyvrhelové se snaží zapadnout a najít lásku v krutém světě. Inscenace byla inspirována dvěma básněmi od Tima

⁴¹ *Loutkár* [online] 1/2008, s. 32–33. Dostupné z: <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2008023>

Burtona *The melancholy death of oyster boy* [Melancholická smrt ústřižného chlapce] a *The girl with many eyes* [Dívka s mnoha očima].

4.2. Duda Paiva Company

Paiva založil vlastní *Duda Paiva Puppetry & Dance* v roce 2004, později *Duda Paiva Company* (dále DPC), která působí dodnes. Realizuje fyzická, vizuální představení s loutkami a tancem, vystupuje v divadlech a na festivalech uvnitř i v plenéru, a to nejen v Nizozemsku, kde sídlí, ale i v zahraničí. Vše začalo roku 2004 vznikem sólového představení *Angel*, které se představilo na celosvětovém turné.

Sólo *Angel* vytvořil Duda Paiva pro festival CaDance v Nizozemsku a prezentoval ho ve Francii, Německu, Polsku, České republice, Slovinsku, Rusku, Maďarsku, Estonsku, Chorvatsku, Bulharsku, Španělsku, Portugalsku, Itálii, Spojeném království, Švýcarsku, Norsku, Dánsku, Turecku, Izraeli, Rakousku, Bolívii, Singapuru, Brazílii, Austrálii a Kanadě. Rozborem tohoto díla se zabývám v poslední kapitole.

DPC není klasickým modelem ansámblové taneční nebo divadelní skupiny. Je to skupina lidí, která se jaksi přirozeně kolem osobnosti Dudy Paivy utváří. Pokud spolupráce s určitým umělcem funguje, bývá osloven pro další projekty. Někteří zůstanou déle, jiní se objevují na různých pozicích tvůrčího týmu, další se inspirují a pokračují samostatně. Přesto můžeme jmenovat umělce, kteří s Paivou spolupracují nejčastěji. Během prvních let existence skupiny režíroval nebo loutkově koučoval (puppetry coaching) většinu inscenací Paivův učitel Neville Tranter. Dalším režisérem a autorem námětů i choreografie byl Paul Selwyn Norton, významný tanečník, choreograf a pedagog. Pod dramaturgii inscenace je několikrát podepsána Kim Kooimanová, dramaturgyně, divadelní programátorka, fotografka a všestranná osobnost. Zvuk a video nejčastěji zajišťuje mistr zvuku a skladatel Wilco Alkema. Autorem světelného designu bývá Hans C. Boer, Mark Verhoef nebo izraelský tanečník a choreograf Itzik Galili. Tanečník a choreograf brazilského původu Ederson Xavier spolupracoval na tvorbě choreografie i videa a hrál v inscenaci *Malediction* [Prokletí]. Brazilský výtvarník Andre Mello navrhl a vyrobil loutky do mnoha představení. V poslední době se ustálil Duda Paiva Ateliér, do kterého patří scénografka a výtvarnice Justyna Bernadetta Banasiac a herec, loutkář, režisér a vizuální umělec Tim Velraeds. Mezi nejjobsazovanější herce patří právě Tim

Velraeds, dále Cat Smits, Ilija Surla, Ester Natzijl a Josse Vessies. Duda Paiva účinkoval ve svých počátečních projektech, poté se věnoval režii, loutkovému koučingu a byl autorem námětů a choreografie. Na jeviště se vrátil ve svém sólu *Blind [Slepý]* v roce 2015 a letos v sóle *Joe 5*.

DPC nabízí kromě svých inscenací také loutkové workshopy pro začátečníky i pokročilé, nejčastěji pro studenty tance nebo profesionální tanečníky či herce, ale také pro děti i dospělou veřejnost. Workshop pro začátečníky je zaměřen na základní princip oživení jednoduchého předmětu. Členové DPC učí zájemce, jak oživit neživý materiál, například obyčejnou ponožku, aby se pohybovala, mluvila a komunikovala jako samostatná bytost. Pokročilejší si vyzkouší složitější úkol a tím je tzv. „*objekt score*“. Duda Paiva tak nazval techniku, kterou vyvinul. Tento pojem lze těžko přeložit, jedná se totiž o specifickou práci tanečníka s předmětem či loutkou. Tanečník vytváří dva vzorce pohybu zároveň, jeden pro loutku a druhý pro sebe. Tanečník – manipulátor má loutku navlečenou na ruce, ale loutka si může propůjčit i další části jeho těla. Manipulátor také může a nemusí být vidět. Interakce mezi loutkou a vodičem vytváří pole napětí, ve kterém loutka ožívá. Účastník workshopu se naučí rozvíjet krátké choreografické motivy a objevuje možnosti a výzvy, které „*object score*“ přináší. Třetí typ workshopu je zkombinovaný s dílnou, kde si účastníci vyrobí vlastní pěnovou loutku.

DPC má sídlo v Nizozemsku v Amersfoortu, většina inscenací vzniká v koprodukcii s divadlem Korzo v Haagu. Korzo je místem otevřeným pro současné divadelní a taneční umění, poskytuje prostor jak úspěšným, tak mladým, začínajícím umělcům. Zde mívají většinou Paivovy inscenace premiéru a několik repríz a dále se prezentují v dalších městech v Nizozemsku a v zahraničí. Pokud Paiva realizuje projekt mimo svou domovskou scénu, většinou si s sebou bere aspoň část svého osvědčeného tvůrčího týmu. Další představení jsou tedy uváděny pod hlavičkou Duda Paiva Company.

4.3. Inscenace DPC

V roce 2006 měla premiéru inscenace *Hamlet cannot sleep [Hamlet nemůže spát]*. Zabývala se Hamletovským tématem životní existence, hranicí mezi životem a smrtí, snem a realitou. Zakládala se opět na pohybovém dialogu člověka a loutky.

Jednoduchá scéna se skládala pouze ze skládací postele a bedny s několika rekvizitami. Postel se v průběhu hry magicky proměňovala jednáním herce. První loutka je hlava muže, jejíž ruce a nohy jí propůjčuje živý herec. Druhá loutka se skládá z lebky a jedné dlouhé paže, samozřejmě pouze z kostí. Jednoznačnost tance smrti v tomto představení nepůsobí nijak kýčovitě, naopak. Paivova loutka ztvární postavu Smrti a její úděl velmi čistě, jednoduše a poeticky.

Morningstar [Jitřenka] je dalším Paivovým sólem, které vzniklo téhož roku a představilo se na Spectaculu interesse v Ostravě. Opět vyhrálo první cenu. Nina Malíková o něm podává zprávu v časopisu Loutkář: „*Příběh člověka a jeho alter ega začíná zrozením podivného živočicha, se kterým posléze protagonista splývá v jedinou, pštrosu podobnou bytost. Sledujeme prolnutí s Mistrovou osobností, podivný zápas Mistra a jeho plivníkovského učně, jejich souboj měnící se v milostný akt až po závěrečné Ďáblovo zničení.*”⁴² Tak jako předchozí inscenace *Anděl* zpracovává *Jitřenka* téma zápasu dobra a zla a jejich neoddělitelnost. Větší důraz klade možná právě na to zlo, které se ukrývá uvnitř každého člověka, které se může objevit s ranní hvězdou a se západem slunce zase odejít, které je schované někde hluboko uvnitř a čeká. Pokud divák sympatizuje s protagonistou, pravděpodobně začne svůj postoj přehodnocovat, když na konci představení odhalí pod kostýmem teroristickou výzbroj. Kdo je v tu chvíli zápornější postava? Ďábel nebo Člověk? A je nutné to hodnotit, když Ďábel i Člověk jsou jedno? V rozhovoru s Kateřinou Dolenskou během Spectacula interesse 2009 prozradil Duda Paiva na otázku poslání této inscenace: „*Byl jsem vychováván jako katolík, kterému je vštěpováno, že zlo je vždycky mimo člověka a nikdy za něj nejsme zodpovědní. A když jsem vyrostl, tak jsem zjistil, že to není moc pravda.*”⁴³ Zlo si člověk obléká tak lehce, jako si loutkoherec obleče loutku. Hlavním poselstvím představení je šíření zla a teroru po světě, je to aktuální obraz dnešní doby.

Porshia také vznikla roku 2006 a svým způsobem žije dodnes. Ústřední loutka, noblesní a zároveň bizarní dáma v letech *Porshia* se stala Paivovou oblíbenou loutkou. Je jeho častým pomocníkem při workshopech a vystupuje s ním na kratších vystoupeních při různých příležitostech. Také má svou vlastní facebookovou stránku, její fanoušci zde naleznou množství fotek z různých koutů světa a také vtipná a

⁴² *Loutkář* [online] 6/2007, s. 256–259. Dostupné z: <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2007167>

⁴³ *Loutkář* [online] 1/2008, s. 32–33. Dostupné z: <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2008023>

zajímavá krátká videa. Loutka má ostře řezané rysy v obličeji, hluboké tmavé oči, na svůj věk přitažlivý dekolt a její nohy a jednu dlaň jí propůjčuje vodič. Tento přímý lidský element napomáhá k dokonalé iluzi živé bytosti. Další výhodou je variabilita. Když loutku nevodí sám Paiva, může jí propůjčit své nohy balerína nebo hlas operní pěvkyně.

Facade [Fasáda] byla vytvořena roku 2007 ve spolupráci s polským loutkovým divadlem Bialystok Teatr Lalek. Předcházela jí dlouhá příprava, kdy se herci nejdříve učili specifické práci s Paivovou loutkou, ještě než začal samotný proces zkoušení inscenace. Fasáda vypráví příběh o staré opuštěné dámě s tíživou minulostí, která vede svůj penzion. Samotní nájemníci jsou velmi podivní až bizarní lidé. Jedinou čistou bytostí představuje žebrák žijící na ulici před domem. Fasáda je černá komedie o žárlivosti a chamtivosti, ale také o přátelství a toleranci. Kromě tance, herectví a loutek je na jeviště zakomponovaná i živá kapela.

V roce 2007 se původně z workshopu pro tanečníky vyklubala inscenace *Atelier [Ateliér]*. Tři herci si na maličké sklepní scéně na třech šicích strojích šijí loutky, které jim ožívají pod rukama ještě nedokončené. Podle Paivy se představení povedlo tak, že ho zařadil na repertoár Duda Paiva Company.

Malediction [Prokletí] je inspirováno *Zlou Čarodějnici ze západu* z pera amerického spisovatele Lymana Franka Bauma, autora série románů o *Čarodějovi ze země Oz*. Tato zelená příšera se rodí na pitevním stole dvou moderních Frankensteinů s rouškami na ústech. Pitevní stůl je jako Pandořina skříňka, postupně z něj vylézají nejrůznější bytosti, ztělesnění špatných stránek lidství, vši špíny a tíživé minulosti. Představení je poetickou noční můrou, které jako vždy nechybí humor. Kromě tance, herectví a loutek je zde využívána také videoprojekce a velký podíl má i hudba Erikka Mckenzieho. Duda Paiva zde tančí po boku tanečníka a choreografa Edersona Rodriguese Xaviera. Ten pochází z Brazílie, kde se seznámil s bojovým tancem capoeirou, tanečními styly afro jazz a moderním i klasickým baletem. Do Nizozemska přišel za dalším tanečním vzděláním a už zde zůstal. V současnosti pracuje jako nezávislý tanečník, choreograf a učitel v Amsterdamu, ale často působí po celé Evropě. V roce 2002 vyhrál taneční ocenění *Swan Prize VSCD*⁴⁴ za jedinečný a rozpoznatelný taneční styl a v roce 2009 zvítězil na festivalu *Baj*

⁴⁴ Cena Dutch Theater directions [Holandská divadelní režie]

Pomorski v polské Toruni v kategorii nejlepší mužský tanečník právě za inscenaci *Malediction*. Představení vzniklo v roce 2008.

O rok později se představila inscenace *Love Dolls [Miluj panenky]*. Pojednává o panenkách, pannách či figurínách představujících ženy a dívky a o lidech, kteří jsou jimi fascinováni. Na jevišti se s loutkami potká hudba, tanec a zpěv v extravagantním kabátě. Děj se odehrává v klubu, kde si hosté plní své fantazijní sny o lásce. Místy inscenace sklouzává do erotična a pokřivených forem lásky a ukazuje nám krutý a nemilosrdný svět reality. Duda Paiva Company ji vytvořilo v koprodukcii se slovinským loutkovým divadlem Lutkovno Gledalisce Ljubljana a Korzem.

V roce 2010 měla premiéru inscenace *Bastard*, další vítěz *Spectacula interesse*. Jedná se o volnou adaptaci románu *Srdcerváč* francouzského spisovatele Borise Viana. Představení má politický podtext. „*Před několika lety utrpěla kultura v Nizozemí obrovské finanční škrty po mnoha letech stavění dobré platformy pro umělce a umění obecně. V Bastardovi vidíme umělce hozeného na smetiště. Je kompletně pokryt odpadky a nějakou dobu mu trvá, než pochopí, že je ve velmi divné situaci. Loutky jsou již součástí tohoto prostoru a pomáhají mu porozumět, v jaké situaci se skutečně nachází.*”⁴⁵ Inscenaci rozebírám v poslední kapitole.

Představení *Screaming object [Křičící objekt]* vytvořil Paiva společně s Mauriciem Oliveirou v roce 2011. Jejich přátelství vzniklo ještě v dětství v rodné Brazílii, během dospívání se společně seznamovali s divadlem a oba se v 90. letech odstěhovali do Evropy. Mauricio Oliveira je tanečník a choreograf, spolupracoval s mnoha významnými umělci jako je Wiliam Forsythe a Dana Caspersenová z Frankfurt Ballet, založil vlastní taneční skupinu Mauricio de Oliveira & Siameses. Ta měla *Screaming object* v repertoáru ještě několik let pod názvem *Sobre Objeto Gritante*, po tvůrcích ho tančili Ditto Leite, Ivan Bernardelli a Rodrigo Rivera. V inscenaci má jeden tanečník na hlavě a ramenou jakýsi pletenec z masek různých výrazů, má tak mnoho tváří, které se díky tvárnému molitanu dokáží pohybem měnit. Maskami má pokryté i nohy, působí dojmem nešťastně narozených siamských sourozenců nebo jako obludná alegorie. Postupně vytahuje další masky, pod tričkem ukrývá tvář místo břicha, která dokáže mluvit. S charakterovými maskami stejného

⁴⁵ Duda Paiva – *Bastard!* [Interview], 2016. Avocado Media. Zveřejněno 18. 3. 2016, vlastní překlad. In Youtube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bH60fRUqsJc>

designu předvedou oba tanečníci působivý pohybový dialog. Druhý performer tančí nejdříve bez masky, krátká jemně růžová sukýnka z peří na tělovém kostýmu mu dodává nádech animality. Ta se objevuje i v tanci. Využívá tenké nitě natažené ze stropu jeviště, které jsou zakončeny bílými plyšovými kapkami na černém baletizolu. Vlasce se v jevištním světle lesknou a pomocí těžítek je lze přemísťovat libovolně v prostoru. Scéna sama o sobě by mohla být moderní výtvarnou instalací. Jejimi autory jsou Duda Paiva, Andre Mello, Jaka Banic, Charlotte Ten Raa, Daniel Kelly a Mr. Jodje. V další části vede jeden tanečník monolog a u toho drží druhého za tlkko, jako by to bylo vodítko. Ten má na hlavě obří hlavu nosorožce. Je to obraz plný číhajícího nebezpečí a naléhavého sdělení. Působivé je také taneční sólo, které by se dalo přirovnat k charakteru postavy z masek. Pomocí různých trhaných, křečovitých, odizolovaných pohybů a obličejových šklebů nám ukazuje obrázek pokřiveného člověka, tak jako název samotného představení – *Screaming object*, které nás odkazuje k expresionistickému obrazu Edwarda Muncha *Výkřik*. Pěnové loutky a masky se objevily i v dalších Oliveirových projektech, například v *Albedo* a *Rubedo*. V *Rubedo* využil kromě pěnové loutky mimozemšťana také celotělové masky, naddimenzované paruky a fousy. Inscenace je tímto výtvarným základem velmi pozitivně ovlivněna, tanečníci práci s loutkou i maskou zvládají velmi dobře.

Projekt *Bestiaires* [*Bestiáře*] vznikl ve spolupráci Nizozemska, Norska a Slovinska v roce 2012. Tématem je řecká mytologie a její přesah do nadčasových problémů společnosti. O rok později vytváří Paivova společnost inscenaci *Break a legend* [*Zlomení legendy*] jako poctu k deseti letům své existence. Byla určena k letním festivalovým produkcím, ale nakonec ji uváděli i v divadlech. V roce 2014 přicházejí *Greeks* [*Řekové*], kteří tuto pomyslnou trilogii uzavřeli. Rozbory těchto inscenací se nacházejí v poslední kapitole.

V roce 2015 přichází Paiva po dlouhé době s vlastním sólovým projektem *Blind* [*Slepý*]. Ten je velmi silně inspirován vlastní životní zkušeností a improvizovaná interakce s publikem zde dostává nezvykle velký prostor. Režiovala ho významná režisérka Black Hole Theatre Nancy Blacková. Kritika se o představení vyjadřovala rozporuplně. Jeho rozbor se nachází v poslední kapitole, stejně jako rozbor inscenace *Monsters* [*Monstra*]. Ta zavádí diváky do světa podivných bytostí. Mají křídla, ocase, lidské nohy i ruce a legrační hlavy. Jsou poslušní Narcissusovi,

který je něco jako krotitel zvířat. Ukazuje nám, co všechno jeho milá monstra umějí, dokud oni sami nezačnou přemýšlet, kdo je tady ve skutečnosti zvíře.

Nederlands Blazers Ensemble vytvořil společně s Duda Paiva Company v roce 2018 ojedinělý projekt *The Fairy Queen [Pohádková královna]*. Opera Henryho Purcella, která je inspirována Shakespearovskou komedií *Sen noci svatojánské*, se poprvé setkala se specifickou loutkou Dudy Paivy. „*Síla těchto loutek je v tom, že maximalizují všechno, co my jako živí herci uděláme. Z mé zkušenosti loutka přinese více humoru, než když to stejné udělá člověk a je také dramatičtější než živý herec na jevišti. Práce s loutkami ve spojení s živou hudbou tvoří velmi silné pouto a je extrémně přitažlivá pro diváka.*“⁴⁶ To se potvrzuje i ve velmi pozitivním ohlasu dětského publika. Představení se totiž hraje také pro děti od 8 let a jejich pozornost je tímto jevištním tvarem zcela polapena. Najdeme zde kromě zpívajících loutek opět loutku ve spojení s tancem, hudebníci jsou součástí jeviště a aktivně a přirozeně zde existují v ději. Zpěváci a tanečníci vodící loutky mají černé oblečení a kukly, což je v Paivově tvorbě novinkou, mizí tak dialog mezi vodičem a loutkou. Myslím si, že je to v tomto případě dramaturgicky čistší řešení. Představení plné kouzla, iluze a nádherné hudby je díky Paivově režii i plné humoru.

Téhož roku se objevilo další představení s názvem *Lost Creatures [Ztracená stvoření]*, které je určeno i dětskému divákovi. Inicioval ho herec ansamblu DPC Tim Velraeds a hraje v něm spolu s Cat Smitsovou. Zavede nás do malého obchůdku, podivného vetešnictví, kde kromě zbytečných věcí najdeme postupně různá vyhynulá zvířata. Majitel obchodu, pan Ut, je starý muž, který by nejraději neprodával nic, chtěl by mít všechny věci pohromadě, aby náhodou nějaká neupadla v zapomnění. Tim Velraeds je fascinován vyhynulými zvířaty a na této fascinaci je postavený kouzelný svět obchodníka Uta a jeho podivných tvorů.

Tři nejnovější inscenace vznikly roku 2019. S námětem pro představení *Joe 5* přišel Duda Paiva, je autorem choreografie a účinkuje v něm v alternaci s Iljou Surlou a Jossem Vessiesem. Koncept *Sail [Plachty]* vzešel od Cat Smitové, herečky DPC a Duda Paiva se ujal režie. Harriët Stroetová je autorkou nápadu a hraje v představení *Dingdong* společně s Ko van den Boschem, který hru režuruje. Duda Paiva je autorem choreografie a je podepsán jako loutkový kouč.

⁴⁶ Duda Paiva – *Bastard!* [Interview], 2016. Avocado Media. Zveřejněno 18. 3. 2016, vlastní překlad. In Youtube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bH60fRUqsJc>

Inscenace *Joe 5* přináší kritickou vizi budoucnosti. Ocítáme se v časoprostoru, kde se science fiction stalo pravděpodobnou realitou, komunikace má jiný význam a ožívají nové formy života. Uprostřed žije Joe 5, jakýsi neo-člověk, průzkumník, který má za úkol ochránit lidskou rasu a kvůli tomu podniká cestu na Mars. Jaký je vliv naší destruktivní povahy na zbytek vesmíru? Existuje společná budoucnost, nebo se všechno změnilo natolik, že nezbylo místo pro nás, takové, jací jsme a jakým způsobem přemýšlíme? Můžeme se navzájem dorozumět? Inscenace vznikla ve spolupráci s vizuálními umělci STMSND⁴⁷ (Daniel Patijn, Mark Verhoef a Wilco Alkema).

Sail – The Storm of life [Plachta – Bouře života] je o mladé ženě, která se zcela sama vydává na plavbu oceánem. Odplouvá pryč z každodenního života, pryč od všech pravidel, rutiny, politiky a strachu. Její loď je pro ni novým domovem, se kterým se vydává do modrého světa plného krásy. Je to místo, kde může být sama za sebe, společně a také navzdory přírodním živlům a nepředvídatelnosti moře. Představení vyvolává v divákovi otázky. Co vede člověka nechat všechno za sebou? Proč se snaží překračovat své limity a záměrně se pouští do nebezpečí? Vráť se námořník někdy domů? Vedle tance a loutek se v inscenaci využívá také film.

Dingdong – A terrible happiness [Dingdong – Strašné štěstí] pojednává o zničeném životním vztahu formou komiksové karikatury a tragédie v jednom. Helga a Peter jsou moderní úspěšný pár a vše je v naprostém pořádku, dokud Helga nezačne přemýšlet o svém životě, o světě, ve kterém žije, a o jejím vztahu s Peterem. Zjišťuje, že rutina přeměnila lásku v absurdní epileptický stroj. Loutky v inscenaci představují váhavé lidské podvědomí a nevyřčené myšlenky, alter-ega svých živých protějšků. Živá Helga s Peterem jsou nositelem všeho špatného, co si jen dva lidé dokáží v soužití provést.

Paivova dosavadní práce je značně rozsáhlá, když vezmeme v úvahu, že jde o poměrně mladého umělce. Jakým směrem se tedy bude jeho působení ubírat dále a co čeká Duda Paiva Company, to je zatím otázkou.

⁴⁷ STMSND je divadelní kolektiv soustředěný v Amersfoortu (NL).

5. Loutka Dudy Paivy

Duda Paiva pracuje se zvláštními loutkami z pružného molitanu. Loutka je většinou vystříhána nůžkami z jednoho velkého kusu. Má to svůj důvod, protože pokud by byly jednotlivé části vymodelovány samostatně a pak přilepeny k sobě, v místech spojů ztrácí loutka na tvárnosti vlivem lepidla a je náchylná k porušení. Pokud je objemnější, je vevnitř dutá, aby se zachovala jedna z jejích hlavních vlastností – lehkost. Lehká loutka má krom snadné manipulace výhodu tichosti, na rozdíl od jiných materiálů nedělá téměř žádný zvuk při dopadu na zem, ani při dotyku vlastních jednotlivých částí o sebe. To je pro tanec s loutkou velmi důležité.

Materiál je neskutečně tvárný, okamžitě reaguje na jakoukoli vnější deformaci a po uvolnění se hned vrací do původního stavu. Loutka tedy reaguje na každý sebemenší pohyb, který s ní vodič udělá. Téměř všechny loutky jsou vytvořeny jako rukavicové loutky (*glove puppet*), přesněji *muppeti*. Právě díky svému materiálu je vodič schopen detailně vykreslovat i mimiku loutky. Reakce na pohyb se materiálem šíří ve vlnách a bez výjimky, s čímž musí vodič počítat a na druhou stranu zabránit nežádoucímu pohybu. Každá loutka je v tomto ohledu jedinečná a reaguje jinak.

Molitan lze odsáním vzduchu mnohonásobně zmenšit, což je výhodné jednak pro přepravu loutek, jednak pro vizuální efekt na jevišti. Paiva využil tuto vlastnost v několika představeních. Loutka se vloží do velkého igelitového pytle na odpadky, klasickým vysavačem se z ní vysaje vzduch a otvor se zajistí lepicí páskou. Na jevišti se pak z malého balíčku postupně vyklube loutka. Samotný návrat molitanu do původní podoby je fascinující, v očích diváka se samostatně rodí nová bytost.

Povrch loutky je natřen barvou, většinou důkladným stínováním. V očních důlcích jsou vloženy skleněné oči, díky nimž má loutka hluboký lesklý pohled. Některé loutky mají nalepené vlasy, jsou oblečeny, některé jsou holohlavé nebo nahé. Některé Paivovy loutky jsou krásné, ale většina je určitým způsobem ošklivá a bizarní. Samotný pohled na loutku nám o ní dost vypovídá a vyvolává různé pocity. To souvisí s tématy, kterým se Paiva ve svých inscenacích věnuje. Loutky znázorňují často vyvrhele společnosti, smutné, politováníhodné i kruté bytosti. Objevují se také zvířata nebo kombinace zvířecích a lidských atributů a bytosti mystické jako je anděl, ďábel nebo mytologické postavy. Jistá záliba v ošklivosti a lehce strašidelném

zjevu loutek se projevuje ve většině Paivovy tvorby. Často si hraje s odlišnými proporcemi těla, velikostí jednotlivých částí, jejich počtem atd. Občas mají loutky odnímatelné části, které se dají spojit suchým zipem.

Loutky se ovládají zevnitř, ruka se vsune otvorem zezadu hlavy nebo v zádech, někdy se dá vést celým trupem. S loutkou se může manipulovat také zvnějšku jako s manekýnem. Často je jako část loutky považována některá část těla herce, propůjčí jí například své nohy, paži, dlaň apod. Loutky jsou uzpůsobeny tak, že se s nimi jejich vodič může volně pohybovat v prostoru. Nebrání jim v tom žádný vodící mechanismus a jsou dokončené ze všech stran. Loutka může být i samostatně umístěna na scéně a působit živým dojmem, je to velmi zvláštní, lehce hrůzu nahánějící jev.

Kromě těchto specifických loutek se Duda Paiva nebojí použít i jiné typy loutek, nebo se spíš vzdát některých vlastností podle potřeb inscenace. Například v *Malediction* se vyskytuje několik malinkých (asi 25cm) manekýnů, které jsou z molitanu, ale nemají pohyblivou čelist. Jsou to zelené příšerky, zmenšeniny své předlohy na pítelném stole, z které vyskakují. V inscenaci nedostanou tolik prostoru, aby bylo třeba s nimi manipulovat detailněji. Supi v *Monsters* nemají pohyblivá ústa, protože jsou svojí povahou spíš celotělovou maskou. V opeře *The Fairy Queen* mají zpěváci, kteří vodí loutky, černé kukly a nevstupují do hry za sebe. Takže i když se Duda Paiva zabývá spojením tance a loutky a rozvíjením specifického dialogu, dokáže se vydat i jiným směrem.

Duda Paiva se poprvé s loutkami setkal jako tanečník při spolupráci s izraelskou divadelní skupinou Gertrude Theater. „*Bylo to v Nizozemí a vlastně to bylo moje první setkání s loutkami a láska na první pohled. Okamžitě jsem si řekl, že přesně tohle začnu studovat a rozvíjet.*”⁴⁸ Paiva není autorem specifické molitanové loutky, ale jazyka, který vyvinul spojením tance a právě této loutky. Ulrike Quadeová, se kterou Paiva spolupracoval na počátku své kariéry, se také věnovala spojení tance a molitanové loutky, hlavně v inscenacích, které vytvářeli společně. Tuto loutku použila ještě v několika dalších inscenacích (např. *Coco Chanel*, *The Writer [Spisovatel]*, *The scream of the sunflower [Křik Slunečnice]*, *Radio Exit Live*), ale Quadeová s ní pracuje jiným způsobem.

⁴⁸ *Loutkář* [online] 1/2008, s. 32–33. Dostupné z: <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2008023>

Duda Paiva si loutky do svých projektů nejdříve navrhoval i vytvářel sám, v poslední době se na nich podílí jeho spolupracovníci.

5.1. Mistr Neville Tranter

Abychom lépe pochopili principy Paivovy práce s loutkou, musíme se zastavit u učitelů, kteří jeho tvorbu ovlivnili. Nejvýraznějšími osobnostmi, se kterými se Paiva setkal, jsou Neville Tranter a Kazuo Ohno. Neville Tranter je australský loutkář žijící v Nizozemsku, který je známý pro svou specifickou hru s loutkou. Hraje převážně s loutkami v životní velikosti, jako vodič je přiznaný a je svým loutkám partnerem. Vztah mezi ním a jeho loutkami je zásadní. Přivede je k životu tak, že nad nimi ztrácí kontrolu (v očích diváka). „*Vztah mezi loutkářem a loutkou je ambivalentní; Animuje své loutky s humorem, něžností, téměř láskou, ale zároveň je konfrontuje s krutými hrami. Tento dvojznačný vztah je jednou z výraznějších charakteristik, která se objevuje napříč Tranterovou prací.*”⁴⁹ Zaměřuje se především na dospělé publikum. Věnuje se klasickým divadelním tématům (*Macbeth*, *Molière*, *Frankenstein*), uvedl žiravou hru *Schicklgruber alias Adolf Hitler*, tematicky se vrátil se k tradičnímu loutkářství v inscenaci *Punch & Judy in Afganistan [Punch a Judy v Afgánistánu]*, kde ústřední postavu ztvárnil Usama bin Ládín. Režíroval také několik oper. Vedle jeho rozsáhlé umělecké práce je velmi důležitá jeho lektorská činnost.

„*Vytvářím si všechny své postavy, všechny své loutky. Protože já vytvářím svůj vlastní svět, takže je musím vidět, vyrobit a pak přivést k životu. Je to pro mě velmi důležité. To, jak vypadají, jak jsou velcí, jakým způsobem se pohybují, dokonce jakou mají barvu a z čeho jsou vyrobení... všechno je pečlivě zvoleno.*”⁵⁰ říká Neville Tranter v dokumentárním filmu Manuely Blancové *His Master's Voice [Hlas mistra]*, který se zabývá jeho prací. Stejně tak je na výrobě svých loutek zainteresován Duda Paiva. Silně se domnívám, že rozdělení práce výtvarníka a loutkoherce je zcestné. Že by mezi nimi měla fungovat úzká spolupráce, pokud už se rozhodneme rozdělit tyto úkoly dvěma různými lidmi. V současné praxi tak, jak jsem se s ní setkala já, herec dostane hotovou loutku, kterou navrhl výtvarník a vyrobili ji

⁴⁹ Unima. [online] Neville Tranter. [cit. 1. 8. 2019] Vlastní překlad. Dostupné z: <https://wepa.unima.org/en/neville-tranter/>

⁵⁰ *His Master's Voice*, 2013 [dokumentární film]. ARTE France AGAT Films and Cie, a film by Manuelle Blanc, vlastní překlad. In youtube. Zveřejněno 11. 11. 2018. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=-I9CqrPX_F8&t=2s

řemeslníci v dílnách. Pokud s ní je něco v nepořádku, může to doladit s řezbářem, švadlenou apod. Ti mu vyhoví, ale jen podle svých možností a vůle. Ale jde většinou jen o technické věci. O nějaké společné vizi nebo vnímání charakteru postavy tu není řeč. Existují samozřejmě i výtvarníci, kteří umí navrhnout úžasné loutky, i ateliéry, kde je umí vyrobit. Tito lidé ale většinou dokáží vzít loutku do ruky a zahrát s ní. Vědí, co má umět, znají scénář, dokáží si to představit. Pokud tomu tak není a dělají jen izolovaně svou práci (malíř namaluje tělo loutky, švadlena jí ušije sukni, ...) výsledná podoba loutky na jevišti je výsledkem náhody. A tak se dostáváme do uzavřeného kruhu neúspěchu. Loutka je pro herce blízkým partnerem a je třeba věnovat jejímu vzniku patřičnou pozornost. Dobří loutkoherci jsou si toho vědomi.

Existuje několik základních principů oživení loutky. Prvním z nich je dech. V kapitole o biomechanice jsem o dechu psala podrobněji, proto jen zmíním jeho důležitost. Pro loutku z pružného molitanu je dech zásadní. Pohyb, který dechem vzniká (iluzivně), vytváří dojem života. Způsob, jakým loutka dýchá, nám zároveň ukazuje její momentální emoční stav. Dech je s emocemi úzce spjat. Záleží na jeho hloubce a rytmu. Tím se dostáváme k rozfázování pohybu a biomechanice. Jejím základem je citění centra těla, osy, hrudníku - centra dechu a emocí a dodržování principu kontra pohybu před hlavním pohybem.

Samotný dech a biomechanika ale nestačí. To, co loutku činí živou, je její vlastní mysl, její vlastní vědomí. V tom nám pomůže pohled. To, že loutka vidí, že se rozhlíží, prohlíží si své okolí, sebe, svého partnera, diváka. Je třeba nemyslet na pohyb hlavy, ale na pohyb pohledu. Oční kontakt je oknem do duše v případě lidí a u loutek to platí dvojnásob. V dialogu vodiče se svou loutkou je právě tento vzájemný pohled velmi silným momentem.

Tak jako v klasickém herectví, ani v loutkovém herectví neexistuje žádný manuál, jak zahrát emoce. Pohybové čistoty, kterou loutka vyžaduje, můžeme dosáhnout, když se inspirujeme u zvířat nebo u dětí. Děti ještě nemají svázané tělo společenskými konvencemi, jednájí přirozeně, pudově. Například strach můžeme znázornit pomalým odtáhnutím a zmenšením, podobně jako to dělá had. Radost naopak vytáhne loutku vzhůru a otevře paži, tak jako dítě, když vidí přicházet rodiče. Zlost může opět vytáhnout loutku nahoru, udělat ji větší, než je její vodič, a to v jednom ostrém rychlém pohybu a pak setrvat v napětí tak, jak to dělávají například

šelmy. Pro nadšení si můžeme představit surikaty a tak dále. Vždy záleží na loutce, herci a situaci.

Zvládnutí specifického dialogu vodiče s vlastní loutkou, který Neville Tranter dovedl k dokonalosti a předal ho Paivovi, je velmi náročné. „(...) *Trvalo mi dlouho, než jsem získal kuráž být charakterem vedle loutky. Je to opravdové rozdvojení, protože já jsem ten, kdo to dělá, ale ještě k tomu věřím té postavě vedle mě, totálně, jinak bych nemohl hrát.*”⁵¹ Ve chvíli, kdy jedná a mluví loutka, musí se její vodič dívat na ni, aby nestrhával pozornost na sebe a naopak ji převedl na loutku. To platí, i když herec nevytváří vlastní činoherní postavu a pouze slouží loutce. Pohyb loutky musí být výraznější než pohyb herce a eliminovat musí herec i svou mimiku. Výhodou muppetů jsou velká ústa, která jsou větší než lidská. Ta na sebe strhávají pozornost snadno. Při pohybu úst má vodič svůj palec ve spodní čelisti, ostatní prsty nebo některé z nich ovládají čelist horní. Pokud loutka mluví, nedodrжуje otevřením a zavřením čelistí úplně každou slabiku jako skutečná ústa. Podobně poslední slabiky slov ruka zavírá, aby nezůstala stát s otevřenou pusou, což je velmi častá chyba. Aktivnější je při mluvě spodní čelist, mluví tedy palec, nikoli ostatní prsty, aby se loutka nezakláněla a nedívala se vzhůru. Pokud je na jevišti více loutek, výrazně se pohybuje jen ta, která mluví, ostatní se nehýbou nebo se pohybují minimálně. Pokud vede herec dialog s loutkou, musí dokázat přepínat pozornost ze sebe na loutku a zase zpět. Loutka musí reagovat na herce a herec na ni. „*Někdy jsem já hlavní postava, v některých hrách sloužím loutce.*”⁵² Když má jeden z partnerů větší prostor v dialogu než ten druhý, je to jednodušší pro orientaci. Neville Tranter si v některých inscenacích bere do rukou i loutky dvě a stále hraje i za sebe. (Např. *Manipulator & Underdog [Manipulátor a psanec]*) Duda Paiva zase přidává pohyb celého těla, svého i loutky. Myslím, že stále existují další cesty, kterými jde tento specifický způsob vedení rozvíjet.

Loutka nám dokáže ukázat lidské vlastnosti jiným způsobem. Protože ve své podstatě není člověk, dokáže nám tyto vlastnosti zprostředkovat s jistým nadhledem. Je v ní nevinnost, je jako dítě. Když se dívá na svou ruku, je to, jako by ji viděla poprvé v životě. Loutka objevuje, že představuje lidskou bytost, nebo zkoumá, kdo vlastně je. Je to velmi působivé. „*Co dělá loutku tak skvělou je, že nám umí ukázat*

⁵¹Tamtéž.

⁵² Tamtéž.

lidské stavy ve všech aspektech. Temnou stránku lidské bytosti, světlou, vtipnou, absurdní, protestující, prostě všechno.”⁵³ Tranter hovoří o bolesti, kterou v charakteru postavy hledá. Pro herce je vždy zajímavé snažit se schovávat bolest, kterou v sobě postava nese. To je to, co ji činí pro diváka zajímavou a přitažlivou.

5.2. Mistr Kazuo Ohno

Kazuo Ohno byl tanečník původem z Japonska, který společně s choreografem a významnou osobností japonské undergroundové kultury jménem Tatsumi Hijikata vyvinul taneční formu zvanou butó a stal se v ní mistrem. Jeho dlouhý život (zemřel ve sto třech letech) mu poskytl bohatou inspiraci pro uměleckou tvorbu. Původně byl učitelem tělesné výchovy, poté studoval moderní tanec, který byl tehdy ještě v plenkách. Za války bojoval v Číně a Nové Guinei a dostal se do válečného zajetí. Po válce začal vyvíjet novou taneční formu jako protipól hlavního proudu, jako protest proti moderní kultuře. Butó bychom mohli zařadit k divadelní avantgardě. Proti obecné kráse, kterou tehdejší tanec na jevištích ukazoval, pracuje butó se zcela jinou estetikou. Původně se tedy staví do extrému cíleně, ukazuje tělo škaredé, deformované, groteskní, provokuje a vyvolává skandál. Díky tomu nachází novou estetiku, nové pojetí krásy. V dokumentárním videu o butó a Kazuo Ohnovi hovoří Tadashi Endo, butó tanečník, choreograf a ředitel Butoh-centre MAMA o podstatě tohoto směru: „*Opravdovou krásu nachází v intenzivním prožitku, jako když právě zrozené dítě poprvé otevře oči. Butó hledá tuto krásu v přírodě. Hledá temnou stránku lidského bytí, kterou se snažíme skrýt a která nás zároveň přitahuje. Tuto zakázanou zónu můžeme zkoumat pomocí tanečního umění.*”⁵⁴

Prakticky v sobě tento styl ukrývá celou škálu různých aktivit, tanečních a improvizčních technik. Charakteristickým je vysoce kontrolovaný pomalý pohyb důkladně izolovaných částí těla. Hlavní je ovšem jeho filozofické podhoubí. Podobně jako existují lidé, kteří pouze cvičí jógu a jogíni, kteří praktikují jógu tělesně i duševně v každodenním životě, tak existují butó tanečníci a butóisti. Butó se neustále mění vlivem společenských okolností a lidí, kteří jej vytváří.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ *Dancing in between – A portrait of butoh with Tadashi Endo*, 2017 [dokumentární film]. Režie Camila Geoffroy and Eduardo Oliveira, Bauhaus Universität Wiemar, vlastní překlad. In youtube. Zveřejněno 11. 3. 2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yla-ZhPEByo&t=839s>

Tanečníci butó používají na jevišti výrazné líčení, většinou bílé. Někdy si líčí pouze tvář a ruce, někdy téměř celé tělo. Líčení má o něco větší význam v přípravě na představení než na samotném vizuálu. Důkladným a vědomým natíráním povrchu těla pozoruje tanečník, jak se jeho tělo mění v někoho jiného. Je to rituální přeměna. Na jevišti se pak performer dostává do jiného stavu vědomí. „*Necítím teplotu těla, dokonce ani svůj vlastní tlukot srdce. Čas má úplně jinou hodnotu. Možná jsem v tu chvíli mrtvý, nebo skutečně živý.*”⁵⁵ Zažívání tohoto transu není v tanci ojedinělé, ale pro butó je to téměř typické. Kazuo Ohno pokládal svým studentům otázku: „*Pro co tancuješ? Pro co se chceš učit?*”⁵⁶ a sám na ni odpovídal: „*Pro skutečnou lásku, opravdovou existenci.*”⁵⁷ Tatsumi Hijikata zase viděl butó jako „*násilí, boj se sebou samým, kladení odporu a revoluci. Je to láska.*”⁵⁸ Butó je pro každého něco jiného, protože život každého člověka je jedinečný a neopakovatelný.

„*Pro japonský životní styl je typické spojení se zemí. Doma nenosíme boty, abychom cítili pokožkou chodidel podlahu, tatami rohože. Nesedíme na židlích, ale na zemi. Cítit spojení se zemí je velmi důležité a typicky japonské. A butó je samozřejmě globální a mezinárodní, ale myslím si, že právě přes Kazua Ohna a Tatsumiho Hijikatu, japonskou přírodu a japonský životní styl můžeme butó lépe porozumět.*”⁵⁹ Hledat konkrétní postupy, které Duda Paiva přenesl do své tvorby, by bylo velmi obtížné. Spatřuji jistou podobnost butó a současného tance ve spojení se zemí a s touhou najít přirozené, pudové, opravdové „to”. Také témata, která si Paiva volí pro své projekty, jsou často hluboce osobní. Zabývá se lidmi na okraji společnosti, bizarními bytostmi a také naprosto čistými dušemi. V jeho příbězích je láska a touha po pochopení a štěstí často ukrytá ve velmi nevzhledném balíčku. Paiva tento balíček rozbaluje, odhaluje své myšlenky, pocity a nechává publikum přemýšlet o nich vlastní cestou. Po představení *Marvin*, které Paiva inscenoval v Ostravě a ve kterém jsem měla to štěstí hrát, přicházeli často diváci a říkali: „*To bylo tak krásné, plakal jsem, ale vůbec jsem to nepochopil.*” To se mi vybavilo ve chvíli, když jsem četla, co jednou řekl Kazuo Ohno o svém umění: „*Nejlepší věc, co mi může někdo říct je, že během sledování mého představení začal plakat. Není důležité*

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž.

porozumět tomu, co dělám; možná je lepší, když tomu nerozumí, ale jen reagují na tanec.”⁶⁰

⁶⁰ CHILDS, Martin. Kazuo Ohno: Dancer who co-founded the modern Butoh style and brought it to the world stage, *The Independent*, July 7, 2010, vlastní překlad.

6. Rozbory vybraných inscenací

Vybrala jsem několik významných děl Dudy Paivy, které prakticky rozeberu. Zaměřím se především na tanec a pohyb s loutkou, ale nastíním také téma a poslání inscenací. V posledním rozboru přiblížím spolupráci s Paivou jako režisérem.

6.1. Angel [Anděl]

Představení vypráví o setkání Tuláka s Andělem a zabývá se otázkami života, smrti, lásky a nenávisti. Téma smrti se objevuje v několika ohledech. Samotné ožívání loutky můžeme pokládat za tematické. „*Právě při práci s loutkami jsem našel velmi silnou paralelu k otázce života a smrti, protože dáváte život mrtvému objektu.*”⁶¹ Socha barokního andělíčka ožívá až během představení, do té doby leží v hromadě spadaného listí jako na první pohled neživý předmět, jako kus kamene. Tulák, nejistý si smyslem vlastní existence, se během představení několikrát dostane s Andělem do souboje o život. Samotný fakt, že dokáže komunikovat se sochou, může znamenat jeho nadpřirozené schopnosti, nebo vypovídat o jeho vztahu k sobě samému. Je vše, co vidíme na jevišti, pouze sen, alkoholické delirium nebo už se ocitáme na druhém břehu? Zasazení děje do prostoru opuštěného hřbitova v nás vyvolává nejen tyto otázky.

Stavba inscenace je velmi vyvážená, dialogy jsou prokládány tanečními a pohybovými částmi a dohromady tvoří jeden celek. Duda Paiva zakládá některé části na improvizaci a interakci s diváky, divadlo jednoho herce k tomu vybízí. Zde se také naplno projevuje Paivův černý humor, který je také důležitou součástí dialogů Tuláka s Andělem. Nejdůležitější myšlenky se ale dozvídáme skrze řeč těla, ze vztahu Tuláka a Anděla, tedy herce a loutky a jejich jednání.

Dialog Tuláka s Andělem je něčím odlišný, čistší než dialogy v jiných Paivových hrách. Myslím si, že to může být zvláštní intimitou, kterou mezi sebou nachází tyto dvě ztracené postavy. Nikam nespěchají. Každý pohyb, gesto, vzdech i pauza má svůj prostor. Některé pasáže jsou na dnešní uspěchanou dobu možná příliš pozvolné, ale právě díky této výsadě, kterou si tvůrce dopřál, může divák pocítit skutečnou hodnotu času.

⁶¹ PAIVA, Duda v rozhovoru se ŠVAMBERG, Alex, Loutka jako chybějící část těla, *Právo*, 4. 3. 2008.

Sólový tanec dostane prostor například v monologu napůl šíleného Tuláka. Anděl je připevněn na horizontu a on mluví k němu, ale hlavně k sobě. Do civilního pohybu vkládá virtuózní taneční prvky, které jsou v souladu s jeho řečí. Hází své tělo do prostoru stejně jako slova z hloubky své rozrušené bolavé duše. V jednom momentu se dostane do jakéhosi spletnce na podlaze, ze kterého se nemůže vyprostit. Znázorňuje fyzickou metaforu jeho životní situace. Monolog graduje a Tulák se proměňuje ve zvíře divoce pobíhající po jevišti a rozhazující hromady listů. Zastaví ho šum rádia, které se samo od sebe zapne a vytrhne ho z jeho šílenství, které má stále pohybovou kvalitu současného tance. Tulák se zamýšlí a uvědomuje si, že mu jeho nový přítel chybí. Velmi nesměle a bojácně se mu jde omluvit a vysvobodit ho, a to beze slov. Tak jako může divák číst veškeré pohnutky, které se odehrávají ve vztahu této dvojice během dialogů, tak je čitelný i sólový tanec. Divák může vidět niterný svět tuláka a vyvolává to v něm pochopení a soucit.

Dvojice protagonistů předvede vtipné taneční číslo na latinskoamerickou verzi písně *Cheek to Cheek*⁶², kterou zpívá postava Anděla. Slova „*Heaven, I'm in heaven*”⁶³ znějící z jeho úst vyvolají salvu smíchu. Herec bohatě využije možnosti loutky, loutka pluje vzduchem, létá, skotačí, tančí s hercem v pevném párovém držení salsu, dělá s ním piruety a k tomu si najde chvílky pro zpěv.

Silným momentem je tanec smrti. V modrém mlhavém oparu jeviště se za melancholické hudby snaží Anděl Tuláka udusit, jezdí na něm jako na lodi, jako by chtěl přepravit na druhý břeh sebe nebo jeho. Po sérii násilných pokusů chytne jeho hlavu a snaží se ji umlátit o zem, až dovede Tuláka k pláči. Ten je po celou dobu tohoto tance spíše sloužícím partnerem, hlavní pozornost má loutka. Využitím principů současného tance vytvoří performer s loutkou tanec plný smutku, touhy, něhy i běsu.

Anděl zdaleka není symbolem svatosti, patří spíš k andělům padlým. Dobré a špatné stránky Anděla i Tuláka se v inscenaci neustále vyměňují, převrací a staví se navzájem do kontrastu. Tulák, který na začátku představení žebra od publika s výmluvou, že výtěžek půjde na nemocné děti, se může zdát jako záporná postava. Jeho kladné morální hodnoty se přesto občas vyderou napovrch. Například po tom, co Anděla ve vzteku škrtí, se ho zeptá, jestli je v pořádku. A stejně jako se Tulák

⁶² *Cheek to Cheek* [*Líčko na líčko*] jazzový standard, autor: Irving Berlin, 1935.

⁶³ [*V nebi, jsem v nebi*]

snaží Anděla zabít, nemilosrdně s ním mlátí o zem, skáče na něj a buší do něho, tak i Anděl se svého společníka snaží sprovodit z tohoto světa. Obě postavy však k sobě táhne něco vyššího, něco, co jim nedovolí se skutečně zabít. Jejich vztah má důležitý význam. Anděl zde totiž znázorňuje jednu z nejstarších archetypálních dramatických postav, smrt. Když se tedy Tulákovi podaří smířit se s Andělem, smíruje se vlastně se smrtí. V závěru představení nasazuje Andělovi zpět jeho křídla v symbolickém kuželu světla. Tulák si vkládá do úst minci, jejíž význam osvětlil divákům na začátku. Odkázal se na řeckou mytologii. Charón převážel mrtvé po řece Styx do podsvětí a za to bral úplatek. Proto se ve starověkém Řecku vkládala mrtvým pod jazyk mince, aby měli čím zaplatit a dostali se na druhý břeh. Tulák s mincí v ústech a Andělem v náručí splynou v jedno a ztratí se s posledním paprskem světla.

Inscenace *Angel* je esencí Paivova osobitého stylu, který spojuje tanec s loutkou a vytváří vlastní specifickou poetiku. A to ve své nejčistší formě, s dokonalým vyvážením všech inscenačních složek. Dokládá to množství ocenění, které *Angel* nasbíral po celém světě a proslavil svého tvůrce. Žádné další představení v tomto směru nepřekročilo jeho stín, nicméně následující tvorba *Duda Paiva Company* přináší nová témata a rozvíjí další možnosti loutky ve spojení s tancem.

6.2. Bastard

Představení *Bastard*, poprvé uvedené v roce 2016, patří mezi Paivovy one-man show, které stojí a padají s výkonem hlavního protagonisty, který zároveň přivádí k životu všechny loutky, ozvučuje je a vstupuje s nimi do interakcí a dialogů. Ve volné adaptaci románu slavného Francouze Borise Viana *L'arrache-coeur [Srdcerváč]* na sebe Paiva bere roli umělce, který je poněkud ztracen ve svém vlastním životě a kariéře, je ale ztracen i fyzicky. Ocítá se totiž z neznámého důvodu na místě připomínajícím skládku a obývaném podivínskými bytostmi, které prožívají své vlastní příběhy a bojují své žabomyší války. Čas a místo jsou neurčité, možná ukazují, jak by mohl vypadat svět za pár desítek let. Na pozadí prozaických starostí, honby za uspokojením nejzákladnějších lidských potřeb a v podstatě jednoduché nutnosti přežít, se odvíjí lidské sny, přání a touha po něčem víc, kterou zosobňuje právě postava umělce. V oné depresi, kterou můžeme cítit, ale Paiva dokáže vykouzlit komické, absurdní i dojemné okamžiky, podobně jako to dokázal Boris

Vian. Tragikomické situace zároveň generují mnohé otázky: *Je umění jen chiméra? Řítíme se všichni do záhuby? Co je v životě skutečně důležité?*

Představení otevírá scéna, ve které se mladý muž, slušně oblečený, ale zřejmě s pořádnou kocovinou, probouzí mezi hromadami odpadků, na místě, odkud nemůže najít cestu ven. Postupně se setkává s postavičkami, pro které je skládka domovem – stará žena Clementine neustále hledající svou kočku a vzpomínající na svou kariéru baletky, starý zbědovaný muž přezdívaný Bastard, mluvící telecí hlava a konečně i ona kočka. Jako by mu tyto postavy nabízely pohled do jeho vlastní budoucnosti. Muž se zoufale snaží dostat z podivného světa pryč, čím dál tím víc se ale stává jeho součástí, zvyká si na jeho pravidla a začíná se podobat jeho ostatním „obyvatelům“. Když už je rozuzlení téměř nalezeno a cesta za svobodou se zdá být jasná, zjistíme, že její hledání je jako začarovaný kruh, hádanka, co možná nemá řešení.

Loutky, které v Paivově kusu figurují, jsou po většinu času zavěšeny na speciální konstrukci, kterou Paiva využívá k jejich pohybu, k tanci, ale i k jejich odkládání. Pomocí svého vodiče se však loutky dostávají také do prostoru, čehož autor dosáhl pomocí důvtipných změn poloh loutky a způsobu jejich vedení (někdy ovládá loutku takzvaně zevnitř, jindy s ní manipuluje zvnějšku, loutky na sebe různě připevňuje a upíná, v jednom momentě vede současně dvě loutky a zároveň s nimi komunikuje za svou postavu). Loutky Clementine i starého muže jsou zcela nahé, jejich těla jsou stařecky vyhublá a povislá, kalné oči a zašedlé obličejy ještě více přispívají k depresivnímu a neutěšenému charakteru scény. Scénu doplňují projekční plátna, na která se promítají mužovy představy a sny i noční můry a úzkosti. Dvě velká plátna tvoří horizont scény, jedno malé plátno výšky lidské postavy je umístěno na zadní straně výše zmíněné konstrukce. Toto malé plátno dovoluje efektní propojení reálného těla a jeho obrazu na plátně, jako by postava vystupovala ze své vlastní podobizny.

Tanec v představení *Bastard* dostává poměrně velký prostor, Paivova přirozená organičnost pohybu a flexibilita přímo vybízí k tomu, aby se tanec v inscenaci stal rovnocennou složkou práce s loutkou. Hned první scéna dává Paivovi možnost ukázat jeho nesporný pohybový talent a solidní taneční základ vycházející především

ze současného tance. Zní píseň *J'suis snob [Jsem snob]*⁶⁴ nazpívaná samotným Borisem Vianem a Paiva se probouzí z opileckého spánku, za okamžik však zjistí, že jedna jeho noha se proměnila v hlavu zvířete, které si žije vlastním životem, zpívá a pije s ním víno. Do jakých pozic dokáže Paiva svou nohu, potažmo loutku, dostat, je až neuvěřitelné, a řada vtipných kompozic hned ze začátku automaticky prolamuje ledy mezi interpretem a obecnstvem. Další scénou, která je jedním z vrcholů představení, je tanec s loutkou staré ženy Clementine, která (jak sama tvrdí) bývala kdysi dávno baletkou. Paiva propůjčuje loutce ženy své nohy a ta se náhle vrací do svého mládí a může opět tančit. Mistrná vodičská práce, stejně jako představitost a koordinace, dovoluje autorovi se od loutky oprostít a zároveň být její součástí, tak aby mohlo jeho tělo splynout s tělem loutky. V inscenaci se objevují i další, kratší taneční pasáže a autor rovněž hojně využívá práci s jinými objekty než pouze s loutkami. Zároveň můžeme říci, že taneční složka je do představení zakomponována velmi efektivně a důmyslně, bez ostrých a nepřírodných přechodů či zbytečně dlouhých příprav.

Závěrem můžeme říci, že *Bastard* skutečně dýchá vianovskou náladou – lehce podroušenou, lehce tragickou, ale hlavně (sebe)ironickou a absurdní. Jak už to má Duda Paiva ve zvyku, obecnstvo odchází s více otázkami než odpověďmi, ale především je okouzleno světem, který je napůl reálný a napůl stvořený jejich vlastní fantazií. A jen tak mimochodem se přitom dotýká zásadních filosofických témat.

6.3. Bestiaires [Bestiáře]

Co když se řeční bohové rozhodnou zakročit proti ekonomické krizi v Řecku? Co když sestoupí z Pantheonu a ukáží lidem, zač je toho loket a čeho všechno jsou vlastně schopni? To je ústředním tématem představení *Bestiaries*, které pojímá mytologii trochu jinak a božskost bohů nebere až tak vážně. Do děje nás vtáhne bůh lásky, šarmantní, i když tak trochu „frajírkovský“ Cupid, a na pomoc přivolá ostatní božská stvoření: krásnou Persefonu, která miluje vládce podsvětí Háda, dále pak Medúzu, Athénu, nejvyššího boha Dia i další. Bohové se objeví na scéně ve sledu groteskních, děsivých i dojemných obrazů, které odhalují nejen jejich božskou podstatu, ale i jejich slabosti a temné stránky. Protože i bohové se nudí, jsou vrtošiví

⁶⁴ *J'suis snob [Jsem snob]* píseň, autoři: Boris Vian a Jimmy Walter, 1954.

a občas se mezi sebou nenávidí. Nejsou tedy tak nepodobní lidem. *Bestiaires* je jednoduše rozpustilé představení, které se však dotýká i vážných témat.

Jedno z Paivových „nejupovídanějších představení“, jak bylo také označeno, hojně využívá mluveného slova, možná až příliš. V jiných svých představeních dává Duda Paiva přednost úspornosti a náznakům, v *Bestiaires* je ale mnoho akcí dovysvětlováno a popisováno, snad aby byly přístupnější a stravitelnější pro diváky. Hlavní slovo si bere Cupid, průvodce představením, který se stane i jeho aktérem. Mnoho slov vložil Paiva do úst také loutkám. Nicméně, střídají se mluvené i zcela bezeslovné pasáže, statictější výstupy s dynamickými akcemi. Stejně jako jsou rozmanité povahy jednotlivých řeckých bohů, tak se také mění nálady i scéna – uvidíme např. něžný tanec Athény, ale také temný souboj s trojhlavým psem Kerberem či Medúzou či rozpustilé špičkování mezi Hádem a Persefonou.

Bestiaires využívá kromě loutek také jiné typy kulis a jevištní techniky. Ačkoli je většina z nich ponechána ve vši jednoduchosti, jejich kombinací vznikají působivé obrazy, které odpovídají charakteru jednotlivých bohů. Každý z nich je znázorněn na jevišti odlišným způsobem. Někteří bohové jsou zosobněni živými interprety, např. Cupid, Medúza (kterou tančí muž) či Persefona. Ostatní se zjevují v podobě loutek, a to různých tvarů i velikostí. Co však mají společné je to, že se objevují v podobě kamenných soch, tedy tak, jak je měli ve zvyku zobrazovat lidé. Kdo z nás si někdy nepředstavil, co by dělaly chladné sochy, kdyby se mohly hýbat a mluvit? Některé z loutek jsou zcela volně pohyblivé a mohou splynout s tělem vodiče, jiné jsou součástí větší kulisy či mají zcela jiný, netradiční tvar (například Zeus je znázorněn pouze jako obří mluvící hlava, kterou ovládá loutkoherec schovaný uvnitř). Na řadu přišly také projekce a složitější světelný design, který nabízí lákavou vizuální show.

Taneční složka inscenace je inspirována krom současného také tancem klasickým. Zdá se, že mýtickému tématu lépe sluší právě tento styl. Tanec navíc dostává poměrně velký prostor, v inscenaci se objeví dlouhá sóla (například sólo Athény) i duety bohů, ať už je představují herci nebo loutky. Nejde tedy výhradně o využití tance k rozpořhybování loutek, tanec se stává výrazným prvkem, na nějž se soustředí pozornost diváka a který si zasloužil precizní choreografické zpracování.

Bestiaires se od jiných, převážně komornějších, Paivových inscenací liší svou efektností, rozsahem a také snahou diváka zaujmout skrze různá média. Střídají se

rafinované obrazy a promyšlené přechody mezi scénami, přesto se však zdá, že představení není až tolik kompaktní a celkově propojené. Nicméně v něm najdeme řadu zajímavých spojení pohybu a loutky, výbornou práci s materiálem a kulisami i snahu o multimediální přesahy.

6.4. Blind [Slepý]

Jádro inscenace *Blind* (2016) můžeme hledat v Paivově dětství, kdy těžce onemocněl, jeho tělo bylo na delší dobu poznamenáno a také dočasně ztratil zrak. Tehdy kromě klasické léčby prošel také šamanskou ozdravnou cestou, která v něm zanechala hluboké dojmy. Právě tyto motivy se silně projevují v *Blind*. Témata bolesti a smrti, odmítnutí, uzdravení, touhy být milován a přijímán se proplétají přestavením jako červená nic. Vidíme kombinaci komických i mrazivých výjevů, které se, jak už to v Paivových představeních bývá, střídají tak rychle a nečekaně, že právě toto zanechá v divákovi ten nejsilnější dojem.

Duda Paiva je hlavním a jediným „lidským“ interpretem v tomto kuse. Tělo chlapce či muže, kterého Paiva představuje, působí na první pohled v nepořádku, je zdeformované podivnými hrby, na obličeji má postava nasazené obří brýle a pod nimi mžourají téměř slepé oči. Ještě před začátkem představení sedí Paiva v publiku a rozpráví s diváky, postěžuje si na zdraví, ptá se na jejich osobní zkušenosti a čeká a svou Léčitelku. Postupně pak přechází na scénu, která je téměř prázdná, až na několik bílých krinolín visících za lanka ze stropu. V jedné z krinolín se objevuje Madame, ona Léčitelka, které Paiva vdechne život. Majestátní holohlavá žena s nahým hrudníkem vyvolává zároveň hrůzu i respekt, když se dotýká se přihlížejících diváků a vnímá jejich bolesti. Až do okamžiku, než roztrhne jeden z Paivových hrbů, které ho tak trápí a svědčí, a z něj se vyloupne další zvláštní tvor. Postupně se ze všech hrbů prodírají na světlo bytosti vzbuzující svou bizarností a podivnou křehkostí lítost i zvědavost. Nejsou to ale bezbranná stvoření, jak by se mohlo na první pohled zdát, umí být i velmi krutá, až krvelačná a našeptávají chlapci, aby ublížil nebo dokonce zabil. Ze zoufalství je pak chlapec přinucen dělat věci, které by sám nikdy udělat nedokázal.

Pro všechny loutky v *Blind* zvolil Duda Paiva světlé barvy, díky kterým působí vše téměř přízračně. Loutka Madame alias Léčitelky je zvláštní kombinací svěží ženskosti (velké poprsí, plné rty, dlouhé paže) a zároveň znaků stárí nebo dokonce

nemoci (holá hlava bez vlasů, vystupující kosti, vrásky). Madame bezpochyby připomíná domorodé vědky, které dokáží léčit pouhým dotekem. Ostatní loutky ovšem vypadají dosti odlišně – prapodivné kombinace zvířecích a lidských rysů daly vzniknout dlouhonohým a dlouhorukým tvorům s lehce zdeformovanými hlavami, které se různě upínají na Paivovo tělo a tím se také mění rozsah a způsob jejich pohybu. Ze všeho nejvíce mají tyto loutky blízko k nevinně působícím baziliškům, kteří ale v sekundě dokáží zaútočit.

V představení *Blind* využívá autor tanec jako prostředek sólového vyjádření, tak také se hojně objevuje v kontaktu vodiče s loutku. Ve všech případech je pohyb definován a do jisté míry limitován kostýmem, kdy jsou molitanové loutky ukryté v látce na různých částech protagonistova těla a jsou vybouleny do všech stran. Takováto deformace musí nutně ovlivnit jak držení těla, tak pohyb v prostoru. Často uvidíme v *Blind* efektní rotace, např. v tanci Madame (a zároveň jejího vodiče). Předobrazem jim mohly být šamanské rituální tance a jejich typické vířivé pohyby, které měly navozovat stav transu či jiného změněného stavu vědomí. Sólový tanec (tedy pouze interpret tančící bez loutky) se objevuje především v přechodech jednotlivých scén jako vyjádření vnitřního konfliktu postavy chlapce, který zažívá zoufalství, bezvýchodnost, ale také proces hledání. Stejně jako v dalších svých představeních se Paiva opírá o zásadní principy současného tance a klade důraz především organický pohyb těla, který následně využívá i k oživení loutek.

Svým dialogem s diváky na začátku, ale i během inscenace, kdy někteří členové publika dostanou možnost dotknout se a manipulovat s loutkami, boří Duda Paiva pomyslnou zeď mezi interpretem a diváky. Ti nejenže spíše netradičně sedí po stranách jeviště, ale zároveň jsou od začátku vtaženi do dění a ani na okamžik z něj nejsou vypuštěni. Občas se Paiva či některá z jeho loutek dostávají až do osobní zóny přihlížejících, což v nich chtě nechtě vyvolá určitý prožitek, na který z divadelních představení nejsme běžně zvyklí. Otázkami na jejich vlastní bolesti či úzkosti zároveň Paiva buduje těsnější pouto mezi skupinou přihlížející dané performanci.

Podtitulem *Blind* je výrok: „*Našel jsem bolest ve světle a krásu v temnotě*“⁶⁵. A právě tato hra kontrastů může sloužit k zarámování této inscenace. I příliš jasné světlo může ublížit, stejně jako utrpení může člověku přinést nové obzory. V *Blind*

⁶⁵ Duda Paiva [online] *Blind* [cit. 1. 8. 2019] vlastní překlad. Dostupné z: <https://dudapaiva.com/en/project/blind/>

vnímám polaritu života jak fyzicky (hra světla a temnoty, pohyb, fyzická přítomnost postav), tak také emocionálně, skrze to, co je skryto pod povrchem. V tomto tkví Paivovo mistrovství.

6.5. Monsters [Monstra]

Poměrně mladé představení *Monsters* z roku 2017 je inscenací pro tři loutkoherce-tanečníky, která si pohrává s myšlenkou krutosti, dominance silného nad slabým, skryté i zcela zjevné živočišnosti i přirozené touze po tom žít a nechat žít. Nad tím vším ale stojí myšlenka neustálého překračování či balancování na tenké hranici mezi lidskostí, krásou i jakousi obecnou přijatelností a mezi animálností, zvrhlostí a odsouzeníhodnými činy. Jak rychle se dokáže z nevinně vyhlížejícího tvora stát zabiják a je krvelačná šelma skutečně monstrem?

Na scéně připomínající cirkusovou manéž nejdříve vystoupení všichni tři interpreti (v původním uvedení dva muži a jedna žena) s velmi civilním úvodem, v němž interagují s obecnstvem (za cílové publikum považoval Paiva děti, představení však rozhodně není určeno pouze jim) a zlehka tak rozehrávají partii na téma příšer a příšerek a těch, kdo je dokáží ovládat. Během celého kusu je ústředním „pánem“ a jakýmsi principálem postava Narcissa, který do manéže vpouští nejrůznější stvoření a předvádí obecnstvu, jaké úžasné triky je naučil. Jeho svěřencům ovšem jeho krutovláda vadí, bouří se a mnohdy i proti své vůli působí bolest a nahánějí strach. Jsou ale skutečně tato monstra tak krutá, nebo je ke krutosti vede necitelnost okolí a dominance jejich pána? Soucítíme s nimi nebo je odsoudíme? Tyto otázky provází celé představení a odpovědi si diváci musí nalézt sami.

Loutky použité v *Monsters* svým vzhledem odkazují k mýtickým stvořením, na scéně uvidíme obří supy, stvoření s hlavou býka jako reference k Minotaurovi, hadí ženu, koně s lidským trupem a konečně tvora s růžky a ocasem, který není monstrem, na konci představení se však stává jedním z nich. Tyto loutky mají jedno společné, a totiž, že jsou kombinací lidských a zvířecích atributů (lidské tělo se zvířecí hlavou či naopak člověk se zvířecími prvky), typicky pro Paivovy loutky se u nich objevuje disproporčnost (velká hlava a tenké dlouhé údy, předimenzovanost některých částí těla, úplně chybějící části, nadživotní velikost loutky a podobně), díky použitému materiálu jsou velmi tvárné a organické, objevují se ale i loutky bez mimiky

(například výše zmínění supi), jejichž hlavy jsou z tvrdého a neohebného materiálu a které nejsou tím pádem vytvořeny tak, aby vyjadřovaly pohnutky v obličeji a v tomto případě ani v těle. Dalším společným prvkem je kontinuální stírání rozdílu mezi světem reálným a světem fantaskním. Vztah loutka-loutkoherce se několika úrovních, vždy však velmi jednoduchým gestem či úkonem dojde k převedení pozornosti diváka na kýženou rovinu představení. Na samém začátku performance představují loutkoherci sami sebe, jsou lidmi z masa a kostí, promlouvají s diváky a mezi sebou navzájem. Jejich loutkoherecká akce začíná, když přinesou na jeviště nádobu se spoustou bílých myšek, kterými se příšery krmí. Motiv myši se ukáže být později důležitým, protože slouží jako symbol proměny do podoby příšery, která už s člověkem nemá nic společného.

Těla herců se téměř ve všech případech stávají součástmi těl postav znázorněných loutkou. Tedy nejen, že loutku vedou, ale zároveň s ní i komunikují, jejich paže například supluje druhou paži loutky, její dolní končetiny, trup nebo hlavu. Vodiči si také stejnou loutku předávají, například postava Narcissa ožije těly všech tří lidských protagonistů, trojice supů mohou ovládat tři vodiči, nebo pouze jeden. To vše přispívá k efektu neustálé proměny reality a iluze, v některých okamžicích dochází k návratu do civilního světa, například pokud loutky provádějí něco nepatřičného, zakročí herci a svou postavu takzvaně uspí.

Taneční a pohybová stránka je v představení *Monsters* podstatná, ačkoli tanec sám o sobě nestojí ve středu pozornosti, ale slouží převážně k uvedení postav na scénu, definování jejich charakteru, utvoření atmosféry či k pohybovému propojení jednotlivých scén a celkově k podpoře pohybu loutky. Jako příklad můžeme z představení *Monsters* vybrat scénu, v níž se poprvé objevuje postava Narcissa. Jeho příchod není prostý, připomíná spíše taneční etudu, do níž se zapojují všichni tři loutkoherci, kteří s tělem Narcissa manipulují a různě ho přetvářejí pomocí choreograficky pečlivě připravených pohybů a gest. Využívají zde principů současného tance, jeho uzemněnosti, práci s napětím a uvolněním a také s těžištěm. Zde, ale také později, se ale objevují taneční pohyby a akrobatické prvky typické pro nejrůznější revue a cirkusové estrády, Paivovi se ale daří je úspěšně kombinovat s výše zmíněnými principy fyzického divadla. Fyzická akce v představení přirozeně souzní s hudebním doprovodem, který osciluje mezi zvukovými plochami a rytmicky

výraznými skladbami, které dokáží podpořit taneční pasáže a nechat je patřičně vyznít.

Ačkoli je představení zjevně cíleno na mladší a dětské publikum, jeho přesah ocení také dospělí diváci. V metaforách zobrazených na jevišti je totiž možné najít odkazy k mnoha každodenním situacím i obecně společenským otázkám, jen je třeba dobře se dívat.

6.6. Marvin – spolupráce s Dudou Paivou

Martin Jiroušek uvedl ve své kritice v deníku Ostravan.cz: *„Premiérové publikum odměnilo tvůrce dlouhodobým potleskem ve stoje, aniž by se pozastavovalo nad tím, že loutkám ze zad lezou lidské údy, z břicha se prodírá neznámá ruka a ústa loutky za šíleného řevu expresivně požírají lidské prsty. Duda Paiva je prostě jiný – neomezuje se platnými zákony a ve spojení s hrůzou i komikou má originální úspěch.*“⁶⁶ A já musím souhlasit, Duda Paiva je jiný. Ale zároveň je stejný jako každý jiný režisér, protože každý režisér je něčím svůj. Práce s touto renesanční osobností pro mě byla svátkem.

Moje zkušenost ze spolupráce s Dudou Paivou byla neskutečně inspirativní. Je to profesionál v každém ohledu. Má nekonečnou trpělivost, pracuje intenzivně, soustředěně a není spokojen, dokud není vše dokonale tak, jak to cítí. Dokáže vycítit, co může od performerů vyžadovat, a dovede ho do míst, kam by se někdy sám neodvažoval. Do jeho představení se konal v rámci Divadla loutek v Ostravě, kde jsem v angažmá, interní konkurz. I to byl sám o sobě zážitek, naštěstí se mi podařilo zkouškou projít, a tak se mohu o své dojmy z práce na této inscenaci podělit.

Marvin je příběh o dětství, svobodě, přátelství, lásce a také o přesném opaku těchto pojmů. Snoubí se v něm současný tanec, loutkoherectví a fyzické divadlo, a to v místy dadaistickém, groteskním i fantastickém kabátě. Nepostrádá momenty plné hrůzy, děsu, napětí i něhy. Dynamická stavba inscenace nenechá diváky odtrhnout oči a opět vyvolá spoustu otázek, na které se dětské publikum nebojí ptát nahlas během představení.

Původní inscenace pro dva herce (Duda Paiva a Mischa van Dullemen) z roku 2000 byla adaptována pro Divadlo loutek v Ostravě v roce 2015. Ústřední roli

⁶⁶ Ostravan [online] 31. 5. 2014. Dostupné z: <http://www.ostravan.cz/14930/hororova-groteska-marvin-v-divadle-loutek-nabizi-fascinujici-spojeni-loutky-s-lidskym-telem/>

Marvina ztvárnil hostující tanečník Filip Staněk. Hraje malého chlapce, který je odloučen od rodičů na internátní škole, kde ho hlídají tři děsivé vychovatelky. Je mu zhruba 11 let, učí se francouzštinu, ale raději by si hrál venku jako každý jiný hoch v tomto věku. Role matky z původní verze byla rozdělena třem hercům, kteří na vysokých koturnách, v baňatých sukních a homolovitých kloboucích terorizují svého svěřence. Každá vychovatelka má svého loutkového dvojníka v životní velikosti, takže v několika momentech je na jevišti šest těchto obrovitých monstrózních žen. Svým vzhledem vyvolávají smíšené pocity, protože na jednu stranu mají zvýrazněné mateřské znaky (velká prsa a pozadí), na druhou stranu je jejich zlověstný projev vojensky přesný a nekompromisní. Vychovatelky ztvárnili Lenka Pavlíčková, Ivo Marták a Ondřej Beseda. Novou postavou je Marvinův kamarád a také dívka ze stejné školy, o čemž svědčí jejich internátní stejnokroj. Role dívky byla svěřena mě, kamaráda hraje Jiří Krupica. Dvojice se objeví po tom, co Marvin usíná, a tak není zcela jasné, jestli se mu jeho přátelé jen nezdají. Hranice ukončení tohoto snu v inscenaci totiž chybí, což ostatně není v tvorbě Dudy Paivy nic neobvyklého. Podstatné je, že Marvinův přítel mu poskytne pocit sounáležitosti s druhým člověkem, díky němu se dokáže podívat na svět z jiné perspektivy. V tomto světě objeví vychovatelku, která vypadá přesně jako ta jeho, ale je hodná. Dovolí mu hrát si venku se svým kamarádem a díky ní se setká s dívkou, do které se zamiluje poprvé v životě. Nic ale netrvá věčně a vychovatelky se vracejí ještě hrozivější než kdy předtím. Vyzbrojen svou snovou zkušeností se Marvin umí této absolutní autoritě vzepřít a s pomocí svého přítele utíká.

Významnou úlohu ve hře zaujímá loutka Mickeyho Mouse. Marvinovi přijde balíček od rodičů, z kterého postupně vytáhne obří sympatickou postavičku. Zde je využita ona smrštitelnost materiálu. Mickey je o dost větší než Marvin. Má obrovskou roztomilou hlavu s červeným nosem a vlajícíma ušima a na konci dlouhých údů baňaté ruce a boty. Vzhledem k tomu, že Divadlo loutek hraje především pro děti, publikum tuto část milovalo. Nutno podotknout, že v případě večerních představení tomu nebylo příliš jinak. Jenže rodiče poslali svému synovi dárek, protože za ním nemohou přijet. Proto Marvin odhazuje Mickeyho a kope do něj. To se však nelíbí vychovatelkám, které mají pro tuto postavičku patologickou slabost. Donutí chlapce obléct si na sebe hlavu loutky a tančit v ní na nevkusně populární píseň. Hlava loutky jde od těla oddělit stejně jako končetiny od trupu.

Tanec v myši hlavě je vizuálně velmi zajímavý, tanečník chodí po ruku a nohy mu vylézají z úst loutky. Svým pohybem ovládá pohyb uší i čumáčku. Vychovatelky se během tance dostávají do euforie, povzbuzují ho, zpívají, výskají a tančí. Marvin se jim vzepře a loutku ze sebe strhává. Musí ji však zase složit dohromady. Na konci představení se o to vychovatelky snaží samy, ale naprosto neúspěšně. Naopak se jim podaří roztrhnout pupek loutky, ze kterého vyhazují rudé kousky molitanu. Jedná se o vtipnou i dojemnou scénu zároveň. Vychovatelky brečí a snaží se svou milovanou postavičku vzkřísit, ale nedokážou spojit dětsky jednoduchou skládačku. Jejich vztah k postavě Mickeyho je vřelejší než ke skutečnému dítěti. Láska a pečlivost, s jakou se o kusy molitanu starají, se zdá být opravdová. Mají tedy zcela záporný charakter?

Loutka Mickey Mouse je využita ještě dalším způsobem. Hlava se dá nasadit na skutečnou hlavu, ruce navléct na ruce lidské a boty na nohy. V této masce tančí Marvinův přítel, aby odvedl pozornost vychovatelek a mohli jim ukrást klíč od internátu, klíč od svobody. Během zkoušení mi Paiva projevil důvěru tím, že mě nechal pomoci kolegovi s vytvořením pohybového materiálu. Na zkušebně jsme tedy společně hledali možnosti této masky. Přesto, že v ní tradičně není téměř nic vidět a molitanové boty po podlaze kloužou, výsledek nebyl vůbec špatný. Mickey Mouse tančí na romanticky jazzovou hudbu, zvládne několik otoček, skoků, dokáže vyskočit na stůl, kde vychovatelky téměř svádí. Umí si s nimi zatančit, namasírovat jim šíji a ještě je u toho zvládne převrátit na záda jako brouci, kteří nedokáží vstát. Nejedná se ani o současný tanec, ani o nijak technicky náročný pohyb, je však dobře herecky zpracován a svou komikou a nadhledem odlehčí situaci.

Loutka hodné vychovatelky přichází na scénu ve snu. Marvinův kamarád se budí ležící na jakémsi velkém béžovém polštáři. Z něho se vyloupne loutka, která je srolovaná uvnitř vlastní sukně. Jiří Krupica vodí loutku vychovatelky a zároveň hraje svou postavu. Na úvodní tanec vychovatelky, ve kterém se postava rozkouká a představí, navazuje krátký přátelský dialog. Po něm chlapci nechávají loutku na straně jeviště a věnují se hře. To je moment, ve kterém nepozorovaně vklouzávám dovnitř loutky. Tento nápad vznikl tak trochu náhodou, když jsme před zkouškou zkoumali loutku a její možnosti a mému kolegovi se téměř podařilo do sukně loutky schovat (sukně je dutá). Když přišel Paiva, nápad se mu zalíbil. Já jsem se do ní ale vešla lépe. Loutku jsme nechali vydlabat až k hlavě, abych mohla ze spodu provléci ruku až do úst. Na jevišti pak loutka ožije skutečně jako zázrakem. Zvládnout tanec

této loutky tak, abych si byla jistá, co skutečně dělá, kde se zrovna na jevišti nachází a na koho se dívá, nebylo vůbec jednoduché. Uvnitř loutky jsem neviděla nic. V prostoru jsem se orientovala z části podle pásky na podlaze, která spojovala dva kusy baletizolu k sobě. Z druhé části jsem se spoléhala na intuici. Je pravda, že občas jsem v závěru svého výstupu vylezla z loutky na úplně jiném místě, než jsem čekala. Se zvukem to nebylo o nic lepší, protože molitan funguje báječně jako zvukové těsnění, nicméně hudbu z reproduktoru jsem slyšela. Tak, jako většina choreografie v této inscenaci, je i tanec v loutce přesně fixovaný. Při zkoušení jsem ale dostala velký prostor pro tvorbu. Paiva se díval, já zkoušela, co všechno loutka dokáže a on mi říkal, co funguje a co ne, co vypadá dobře a co bych ještě mohla zkusit. Strávila jsem uvnitř loutky hodiny. Když jsem se pak dívala na video, sama jsem byla překvapená, co loutka umí a jak dobře to vypadá. Tato scéna patří k částem Paivovi tvorby, která je vizuální, obrazová. V tu chvíli Paiva opouští racionální představu o podobě inscenace a o tom, co má tato scéna vyjadřovat nebo proč se to vůbec děje. Řídí se instinktem, stává se výtvarníkem. Někdo z herců se ho tehdy ptal: „*A proč to ta loutka dělá?*“ a on odpověděl: „*Já nevím, je to hezký obrázek.*“ a smál se. To je i odpověď na otázku, proč se v závěru scény po šíleném epileptickém záchvatu ze zad loutky vyloupne lidské chodidlo. Chlapci zjistí, že je lechtivé a směje se dívčím hlasem. Poté masáží srdce vypumpují z těla loutky blondátou dívku.

Romantický a zároveň nevinně dětský taneční duet Marvina s dívkou se odehrává na předdimenzovaném stole, který je středem scény společně s velkou židlí. Stůl z těžké železné konstrukce je asi metr a půl vysoký a pod deskou se po celém obvodu nachází tyč, takže se na něm dá bezpečně pohybovat, aniž by se převážil, chytit se jej nebo zapřít o tyč. Důvodem této scénografické myšlenky je snaha vyvolat vizuální dojem malého chlapce. Když Marvin sedí za stolem a učí se, nohy se mu houpou ve vzduchu. Při tvorbě pohybového materiálu nás Paiva nechal vymyslet několik živých pohyblivých obrázků. Mezi nimi byl například pavouk, podvodní svět, letadlo, ponorka, auto, procházka, kolotoč a podobně. Nebyl to tak lehký úkol, jak se zdá, protože jsme si nebyli jisti, na kolik si hrát jako děti a nakolik to zpracovat tanečně. Jednotlivé obrázky pak choreograf jemně upravil a propojil do jednoho celku, což značnou mírou ovlivnilo náš původní materiál. Během zkoušení si vyzkoušel obě role. Vždy když někomu něco nešlo, nevěděl jak dál, nebo nerozuměl připomínce, zkusil to sám, aby mu poradil, nebo našel jinou cestu. I když

jsme se podíleli na tvorbě choreografie, Paivův rukopis je v ní velmi čitelný. Tato snová scéna nechává diváka nahlédnout do jiného světa, na ostrov fantazie dvou dětí, které touží po svobodě. V duetu se snoubí současný tanec, pantomima a několik akrobatických prvků působí ve výšce lehce novocirkusovým dojmem. V závěru scény ukazuje Marvin dívka pod lupou své tetování na zádech. Nápis *Liberté toujours*, který znamená *Svoboda navždy*.

Filip Staněk je vynikající tanečník. Představení mu nabídlo velký prostor pro několik tanečních sol. Choreografie překypují fantazií a jsou pro diváka čitelné. Bylo by téměř nemožné popsat, co vše ve svém tanci vypověděl. Také předvede krátkou scénu předmětového divadla, kdy z knížek postaví drobné jeviště s oponkami a jeho ruce ztvární dvě postavy – muže a dívku. Hravými hříčkami scéna přejde do žonglování a tance s knihami. Jeho projev je plný živočišnosti, hravosti, dětské naivity i bázně. Je přesně takový, jaký má Marvin být a divák s ním sympatizuje.

Choreografii vychovatelek stavěl v počátcích zkoušení Mischa van Dullemen, který hrál Matku v původní verzi *Marvina*. Vycházel z hereckého, vysoce stylizovaného pohybu. Spíše se jedná o fyzické divadlo než o tanec, i když je pohyb přesně fixován na hudbu. První příchod trojice žen je velkolepý nejen osudově mrazivou hudbou Michala Sedláčka, ale také vojensky přesným pochodem vychovatelek, samozřejmým proplétáním v prostoru, nehybnou mimikou i ironickým šklebem či ledovým úsměvem. Podobně přesně rytmicky napočítaná je celá scéna, kdy vychovatelky (ne)krmí Marvina pudinkem. Každé gesto, ať už jde o uchopení lžice, posunutí tácu na stole, přisunutí židle či pouhý krok, vše má svůj přesný čas, rytmus a význam. Pod vedením Dudy Paivy dovedli herci tento obraz k dokonalosti. Všechno bylo propočítáno a každá sebemenší chyba by vedla k rozpadu akce. Napětí by se dalo krájet, publikum bylo uhranuto, já jsem to sledovala z portálu každou reprízu.

V závěru inscenace stojím na horizontu, kde předtím stály loutky vychovatelek, a zpívám francouzský šanson *Chanson D'Amour*⁶⁷. V popředí právě probíhá nechtěné kuchání Mickeyho a znějí výkřiky zoufalých vychovatelek. Posléze se ke mně přidávají Filip Staněk a Jiří Krupica a společně jdeme dopředu, každý k jedné vychovatelce a pomáháme jim vstát. Všichni herci opouští své role, berou se za

⁶⁷ *Chanson D'Amour* [Šanson lásky] šanson, autor: Caterina Valente, 1955.

ruce a dozpívají společně poslední tóny písně s pohledem do diváků. Tento odvážný konec byl dlouho předmětem diskuse, protože jsme se báli (my herci), že to bude příliš patetické. Duda Paiva na tom naštěstí trval, protože po všech hrůzách, které se na jevišti děly, je toto symbolické očistění, smíření, nadechnutí opravdu namístě. Katarze se tedy odehrává ještě v rámci představení.

Spolupráce s Dudou Paivou pro mě byla velkou školou a inspirací. Několik prvních zkoušek jsme věnovali studiu dialogu vodiče s loutkou. Paiva trpělivě učil, sledoval a vedl jednoho herce po druhém. Vždy, když vzal do ruky loutku on, projevila se jeho hluboká zkušenost s tímto typem vodění. Je s loutkou tak sžitý, že se od něj osamostatní a žije vlastním životem. Paiva má neskutečný smysl pro dramatickou situaci, pro dramatický čas a pro detail. Být v jeho blízkosti, když hraje s loutkou, nahání strach. Ve svém umění je geniální. *„Trvalo mi několik let, než jsem získal v tvorbě jakousi jistotu. Stojí to spoustu času a případné zájemce opravdu nečeká nic jiného než tvrdé zkoušky a nekonečné opakování třeba jediného malého pohybu. Je to jako balet, tam také velice dlouho trvá, než se člověk naučí plié nebo tendu. Navíc musíte mít neustále dobrou kondici. Stejný přístup podle mě vyžaduje i můj styl práce s loutkou. Je to prostě dřina.“*⁶⁸

⁶⁸ Loutkář [online] 1/2008, s. 32–33. Dostupné z: <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2008023>

Závěr

Duda Paiva je současný světově uznávaný režisér, choreograf, tanečník a loutkář. Je tvůrce tzv. „*object score*“, což je výraz pro styl vodění loutky ve spojení s tancem. Specifickému dialogu s loutkou se Paiva učil od významného loutkáře Nevilla Trantera. Paiva prošel školou klasické, moderní a současné taneční techniky, hereckou přípravou a velký vliv na něj měl tanec butó, kterému se učil od samotného tvůrce Kazua Ohna. V roce 2004 založil svou vlastní skupinu Duda Paiva Company. Věnuje se projektům spojující divadlo, loutkoherectví, tanec a další moderní média. Je autorem téměř tří desítek inscenací, které jsem v diplomové práci představila v chronologickém pořadí. Několik významných děl jsem rozebrala podrobněji a také popsala vlastní zkušenost ze spolupráce s touto osobností na inscenaci *Marvin*. Velmi významná je také pedagogická činnost Dudy Paivy, kdy autor předává své zkušenosti mladým umělcům. Duda Paiva Company nabízí workshopy také pro děti a veřejnost.

Zabývala jsem se otázkou, jaké principy fungují v propojení práce s tělem a materiálem. Společným jmenovatelem pro tanec a loutkoherectví je stylizace. Na míře stylizace záleží volba výrazových prostředků. Škála stylizace pohybu, jakým se může loutka pohybovat, je velmi široká, záleží na možnostech konkrétní loutky a schopnostech vodiče. Vztah loutky a herce může existovat na několika úrovních. Loutkoherec může loutce sloužit skrytě nebo přiznaně. Může vystoupit i za svou vlastní postavu. Loutka může být upozaděna a sloužit herci, který má hlavní pozornost. Náročnější rovinu představuje dialog loutky a herce, kteří jsou si rovnocennými partnery. Tato rovina se nejčastěji vyskytuje v tvorbě Dudy Paivy.

Tanečník nebo herec si musí osvojit biomechanické principy ve svém těle, ovládat svůj dech, cítit centrum a osu těla. Zrovna tak musí tyto principy hledat v práci s loutkou. Tanečník a materiál se navzájem přímo ovlivňují. Záleží na konkrétním tanečníku a loutce. Performer musí cítit hmotu, mít vyvinutý pozorovací smysl, smysl pro hudbu, rytmus, dynamiku a celkovou kompozici. Musí mít možnost najít způsoby pohybu konkrétní loutky. K tomu potřebuje znát své vlastní tělo, aby mohl cíleně vytvářet iluzi skutečného světa, kde fungují fyzikální zákony. Materiál ovlivňuje vodiče svými vlastnostmi, velikostí, váhou, tvrdostí, barvou a samozřejmě způsobem vodění. Loutka Dudy Paivy z pružného molitanu je v tomto ohledu pro

současného tanečníka ideální, protože je lehká, tichá, tvárná a může být jakkoli velká a v jakémkoli výtvarném zpracování, aniž by tyto vlastnosti ztratila. Nemá žádné vnější vodící prvky, způsob manipulace je velmi variabilní.

Aby se mohl performer věnovat směru, který Paiva otevřel, měl by mít kvality činoherního herce, zkušenosti s fyzickým divadlem a samozřejmě techniku tanečníka. Velmi důležité je výtvarné cítění. Čím rozsáhlejší budou jeho dovednosti, tím více možností bude moci s loutkou uplatnit. Potřebuje trpělivost a cílevědomost, protože zvládnutí specifického dialogu herce s loutkou ve spojení s tancem vyžaduje plné soustředění a bude pravděpodobně trvat několik let.

Témata Paivových představení se dotýkají temných stránek lidské osobnosti. Ukazují na vše iracionální, ošklivé, agresivní i surově erotické a staví to do kontrastu s naivitou a bezelstností. Černý humor, vysoce stylizované nadsazení skutečnosti a virtuozy divadelního umění pomáhá divákovi unést závažná témata a filozofické otázky. Duda Paiva komunikuje se současným publikem pomocí moderního divadelního jazyka, který nabízí obrovské množství cest pro další objevování a bádání.

Použité informační zdroje

Seznam použité literatury:

BALÁKOVÁ, Eva: *Divadelní prvky v choreografické tvorbě Matse Eka*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2016.

BLECHA, Jaroslav: *Stručný přehled problematiky loutkového divadla*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

BRODSKÁ, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Akademie múzických umění v Praze, 2017.

ČAPEK, Lukáš, HÁJEK, Petr, HENYŠ, Petr a kolektiv: *Biomechanika člověka*. Grada Publishing, a.s., Praha 2018.

DONNELLAN, Declan: *Herec a jeho cíl*. Brkola, 2007.

DVOŘÁK, Jan V.: *Herectví s loutkou*. IPOS, Praha, 1997.

HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Akademie múzických umění v Praze, 2011.

KRÖSCHLOVÁ, Eva: *Jevištní pohyb. Herecká pohybová výchova*. Akademie múzických umění v Praze, 2003.

NICULESCU, Margareta ed., kolektiv autorů: *Světové loutkářství. Současné loutkové divadlo slovem i obrazem*. Orbis, Praha 1966.

PETIŠKOVÁ, Ladislava a VANGELI, Nina: *Čítanka světové choreografie*. Kozervatoř Duncan Centre, Praha, 2005.

POLÁKOVÁ, Marta: *Sloboda objavovať tanec*. Divadelný ústav Bratislava, 2010.

RÖDL, Otto a kolektiv: *Loutkářství*. Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1976.

VEBER, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, 2006.

ZÍBRT, Čeněk: *Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*. Šolc a Šimáček, Praha 1895.

Seznam použitých článků:

CHILDS, Martin. Kazuo Ohno: Dancer who co-founded the modern Butoh style and brought it to the world stage, *The Independent*, July 7, 2010, vlastní překlad.

Loutkář [online] Praha, dostupné z: <http://www.loutkar.eu/>, s laskavým svolením redakce také neveřejná část webových stránek.

Loutkář [online] 1/2008, s. 32–33. Dostupné z: <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2008023>

Loutkář [online] 6/2007, s. 256–259. Dostupné z: <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2007167>

Ostravan [online] Divadelní recenze 31. 5. 2014. Dostupné z: <http://www.ostravan.cz/14930/hororova-groteska-marvin-v-divadle-loutek-nabizi-fascinujici-spojenci-loutky-s-lidskym-telem/>

Seznam digitálních zdrojů:

Soukromý videoarchiv Dudy Paivy

Dancing in between – A portrait of butoh with Tadashi Endo, 2017 [dokumentární film]. Režie Camila Geoffroy and Eduardo Oliveira, Bauhaus Universität Wiemar, vlastní překlad. In youtube. Zveřejněno 11. 3. 2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yla-ZhPEByo&t=839s>

Duda Paiva – Bastard! [Interview], 2016. Avocado Media. Zveřejněno 18. 3. 2016, vlastní překlad. In Youtube. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bH60fRUqsJc>

His Master's Voice, 2013 [dokumentární film]. ARTE France AGAT Films and Cie, a film by Manuelle Blanc, vlastní překlad. In youtube. Zveřejněno 11. 11. 2018. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=-I9CqrPX_F8&t=2s

Seznam internetových zdrojů:

Companhia de Danca Siameses [online] Company [cit. 1. 8. 2019] Dostupné z: <http://www.siameses.com.br/?fbclid=IwAR1bb2mVkZp7nmiYZuolx6vgV2h6LJ2FvVkDaTgd36KjaeDY6FIENfGEw1A>

DAMU [online] Katedra alternativního a loutkového divadla. [cit. 1. 8. 2019] Dostupné z: <https://www.damu.cz/cs/katedry-obory/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/>

Duda Paiva [online] Company [cit. 1. 8. 2019] Dostupné z: <https://dudapaiva.com/en/>

Duda Paiva [online] *Blind* [cit. 1. 8. 2019] Dostupné z: <https://dudapaiva.com/en/project/blind/>

Divadlo Alfa [online] *Historie divadla*. [cit. 1. 8. 2019] Dostupné z: <http://www.divadloalfa.cz/index.php/cz/o-divadle/historie-divadla>

Dutch Culture [online] *Screaming object* [cit. 1. 8. 2019] Dostupné z: <https://dutchculture.nl/nl/events/screaming-object-duda-paiva-and-mauricio-de-oliveira>

Ederson Xavier [online] *Biography* [cit. 1. 8. 2019] Dostupné z: <https://www.edersonxavier.com/bio>

Jóga.cz [online] *Plný jógový dech* [cit. 1. 8. 2019] Dostupné z: <https://joga.cz/system/cvi%C4%8Den%C3%AD/pln%C3%BD-j%C3%B3gov%C3%BD-dech>

Korzo [online] *Duda Paiva* [cit. 1. 6. 2019] Dostupné z: <https://www.korzo.nl/en/production-house/choreographers/duda-paiva>, vlastní překlad.

NS Productions [online] *Shitaro Oue* [cit. 1. 8. 2019] Dostupné z: <https://www.nsproductions.no/kazutomi-tsuki-kozuki-biography-1>

STMSND [online] *Theatre collective* [cit. 1. 8. 2019] Dostupné z: <https://www.stmsnd.com/>

Stuffed puppet [online] *Neville Tranter* [cit. 1. 8. 2019] Dostupné z: <http://www.stuffedpuppet.nl/neville.html>

Ulrike Quade [online] *Company* [cit. 1. 8. 2019] <https://www.ulrikequade.nl/en/>

Unima. [online] *Neville Tranter*. [cit. 1. 8. 2019] Vlastní překlad. Dostupné z: <https://wepa.unima.org/en/neville-tranter/>

Obrazová příloha:

Obr. č. 1. Duda Paiva



Obr. č. 2. Duda Paiva



Obr. č. 3. Duda Paiva a Porshia



Obr. č. 4 Duda Paiva a Porshia



Obr. č. 5. *Angel*



Obr. č. 6. *Angel*



Obr. č. 7. *Bastard*



Obr. č. 8. *Bastard*



Obr. č. 9. *Bestiaries*



Obr. č. 10. *Bestiaries*



Obr. č. 11. *Blind*



Obr. č. 12. *Blind*



Obr. č. 13. *Monsters*



Obr. č. 14. *Monsters*



Obr. č. 15. *Marvin*



Obr. č. 16. *Marvin*



Obr. č. 17. *Marvin*



Obr. č. 18. *Marvin*



Obr. č. 19. *Marvin*



Obr. č. 20. *Marvin*

